

Hugo von Oignies

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Br.

vorgelegt von

Eva Maria Link

aus Iglau

1963

Freiburg im Breisgau

1964

Hugo von Oignies

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Br.

vorgelegt von

Eva Maria Link

aus Iglau

Freiburg im Breisgau

1964

Referent: Prof.Dr. Kurt Bauch

Korreferent: Prof.Dr. Walter-Herwig Schuchhardt

Dekan: Prof.Dr. Fritz Bartz

Tag der mündlichen Prüfung: 20. Februar 1963



I n h a l t

	Seite
I. Stand der Forschung und Problemstellung	1
II. Geschichtliche Daten zum Leben und Werk	22
III. Die gesicherten Werke	37
1. Der formale Aufbau	38
Der Abendmahlskelch und die Patene	38
Das Rippenreliquiar	63
Die Einbanddeckel des Evangeliiars	81
2. Die Ornamentik	92
3. Der Figurenstil	128
4. Das Niello	174
IV. Die zugeschriebenen Werke	188
Die beiden Reliquienkreuze	189
Fragment eines Reliquiars des Hl. Foillanus	195
Das Reliquiar des Hl. Nikolaus	199
Die Scheibenreliquiare	202
V. Zusammenfassung	220

Exkurs	231
1. Das Triptychon von Florennes in den Musées Royaux in Brüssel	231
2. Der Maurusschrein in Petschau	232
3. Das Armreliquiar im Metropolitan Museum in New York	234
4. Das Kreuzreliquiar von St. Matthias in Trier	236
5. Das Stephanusreliquiar der ehem. Slg. von Arenberg im Metropolitan Museum in New York	237
6. Das Kreuzreliquiar in Mettlach	239
7. Das Reliquienkreuz von Aachen- Burtscheid	241
8. Das gravierte Medaillon im Kölner Domschatz	242
Anhang	244
Abschrift der Gründungsschronik des Klosters von Oignies	244
Übersetzung	248
Literaturverzeichnis	
Nachwort	

I. Stand der Forschung und Problemstellung

Als der letzte in der Reihe der maasländischen Goldschmiede des hohen Mittelalters, die mit ihrem Werk auch ihren Namen hinterlassen haben, steht Hugo von Oignies zeitlich an einem entscheidenden Punkt der stilgeschichtlichen Entwicklung. Seine Lehr- und ersten Arbeitsjahre fallen in die Zeit, in der die fruchtbare hochromanische Goldschmiedekunst des Maastales ihren Höhepunkt erreicht. Nikolaus von Verdun ist sein Vorgänger und älterer Zeitgenosse. Der Ausgangspunkt für Hugos Kunst liegt somit in der Tradition des 12. Jahrhunderts. Das einzige datierte seiner gesicherten Werke trägt die Jahreszahl 128. In dieser Zeit hatte sich bereits ein gewaltiger stilistischer Wandel vollzogen. Die hochgotischen Kathedralen Frankreichs befanden sich im Bau, deren Plastik den weitesten und nachhaltigsten Einfluß ausübte. Auch das Maasgebiet griff im Laufe des 13. Jahrhunderts diese neue plastische Konzeption auf.

Der Stilwandel vom Spätromanischen - wie es in der Goldschmiedekunst des Maaslandes im ausgehenden 12. Jahrhundert sich darstellt - zum Frühgotischen von Chartres und Reims vollzieht sich innerhalb der Lebens- und Schaffenszeit des Hugo von Oignies. Darum, und nicht allein aus der Tatsache heraus, daß er eine der ganz wenigen Künstlerpersönlichkeiten ist, die uns aus der sonst anonymen Kunst des hohen Mittelalters entgegen treten, ist Hugo von Oignies und sein Werk für die Forschung von Interesse. An seinem Werk läßt sich ablesen, in welchem Maße die Goldschmiedekunst in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts am Überkommenen festhält und wie weit sie Neues, im Sinne der Gotik, aufgreift und verarbeitet. Das gilt gleichermaßen für den Figuren-

stil, wie auch für die Ornamentik und den Gesamtaufbau von Hugos Schöpfungen.

Ogleich die Bedeutung des Hugo von Oignies und die hervorragende Qualität seiner Werke früh von der Forschung erkannt und immer wieder betont wurde, hat es doch bis vor kurzem an einer monographischen Bearbeitung des gesamten Oeuvres gefehlt. Erst 1951/52 hat Ferdinand Courtoy eine solche veröffentlicht, die unter dem Titel "Le trésor du Prieuré d'Oignies aux Soeurs de Notre-Dame à Namur et l'oeuvre du Frère Hugo" als Band III des Bulletin de la Commission Royal des Monuments et des Sites erschienen ist. Es handelt sich dabei, wie der Titel sagt, eigentlich um eine Monographie des Schatzes des ehemaligen Klosters von Oignies, der Wirkungsstätte des Hugo, der anlässlich der Säkularisierung des Klosters 1818 fast vollzählig den Soeurs de Notre-Dame in Namur übergeben wurde. Dieser Schatz enthält aber sowohl die drei von Hugo signierten Werke, die uns erhalten sind, als auch den größten Teil der von der Forschung seiner Hand zugeschriebenen Stücke. Zwei ihm ebenfalls zugeschriebene, heute in den Musées Royaux d'Art et d'Histoire in Brüssel befindlichen Werke sind mit anderen als nachweislich ehemals zum Schatz von Oignies gehörig in einem separaten Kapitel behandelt, zwei weitere, im Diözesanmuseum in Namur und im Schatz der Kollegiatkirche von Fosses (Prov. Namur), werden in der Zusammenfassung am Schluß der Arbeit erwähnt. So stellt sich diese Publikation doch als annähernd vollständige Monographie des Hugo von Oignies dar, zumal auch das bisher Bekannte über seine Lebensdaten, die mit der Geschichte des Klosters von Oignies und seines Schatzes eng verknüpft sind, zusammengefaßt gegeben ist. Das Verdienst dieser Arbeit liegt vor allem in der erstmaligen geschlossenen Veröffentlichung der Werke des Hugo mit brauchbarem Photomaterial.

Die gesamte weitere Literatur über Leben und Werk

des Hugo von Oignies setzt sich aus Aufsätzen über jeweils einzelne seiner Werke oder Teilprobleme, zusammenfassende Abhandlungen in allgemeinen Kunstgeschichten und Ausstellungskatalogen zusammen.

Zum erstenmal machte Léon Cahier bereits 1846 auf den Schatz der Soeurs de Notre-Dame in Namur und die Werke des Hugo von Oignies im 5. Band der Annales archéologiques aufmerksam.¹⁾ In einigen weiteren Aufsätzen in Mélanges d'Archéologie, d'Histoire et de Literature, 1847-1849 und in Nouveaux Mélanges d'Archéologie, d'Histoire et de Literature sur la moyen âge 1874 veröffentlichte Cahier erstmals einige Werke des Hugo von Oignies aus dem Schatz der Soeurs de Notre-Dame in Stichen, behandelt jedoch in der Hauptsache ikonographische Fragen.²⁾ Erst mit den Ausstellungen von 1864 in Mechelen, sowie 1880 und 1888 in Brüssel wurden die Arbeiten des Hugo von Oignies für die Forschung allgemein bekannt. Obgleich das Interesse für diese Werke, besonders bei den belgischen Forschern lebhaft war, setzte die Diskussion über die stilistische Herkunft von Hugos Kunst in der Hauptsache doch erst nach der Jahrhundertwende ein.

Drei wesentliche Merkmale, die von der Forschung für die Kunst des Hugo von Oignies als bezeichnend hervorgehoben werden, bilden den Hauptgegenstand der Diskussion: der Figurenstil, die plastisch gearbeiteten Laubranken, die an Stelle des Filigrans treten und das Niello, das die bisher

1) Léon Cahier: La croix orientale; in: Annales archéologiques, tome V 1846 S.319

2) L.Cahier et A.Martin: Divers monuments d'Orfèvrerie. Monstrance de la cote de St.Pierre à Namur; in: Mélanges d'Archéologie, d'Histoire et de Literature, 1847-1849, S.118

L.Cahier et A.Martin: Châsses et Reliquaires. Fragments d'une autre chasse belge du bas moyen âge; in: Nouveaux Mélanges d'Archéologie, d'Histoire et de Literature sur le moyen âge, 1874, S.180

L.Cahier et A.Martin: Decoration d'églises. Mobilier ecclésiastique, chandelier etc.; in: Nouveaux Mélanges d'Archéologie, d'Histoire et de Literature sur le moyen âge 1874, S.215 und 262

gebräuchlichen farbigen Schmelze ablöst und verdrängt. Über die künstlerische Herkunft dieser Eigentümlichkeiten in Hugos Werk gehen die Meinungen der Forschung auseinander, besonders was das Rankenwerk betrifft. Die Aussagen über den Figurenstil, die sich zu drei großen Richtungen zusammenschließen lassen, bieten dagegen die Möglichkeit, innerhalb der Forschung eine Entwicklung zu erkennen.

Edmond Marchal versucht 1895 die Herkunft der plastischen Laubranken des Hugo von Oignies zu klären, indem er auf eine Verwandtschaft mit byzantinischen Werken verweist.¹⁾ In dem Elfenbein-Rankenwerk der Kathedra des Maximin in der Kathedrale von Ravenna sieht er das unmittelbare Vorbild zu Hugos Ornamentik. Marchal führt allerdings keinerlei Zwischenglieder an, die den Stil der Kathedra ins Maasland vermittelt haben könnten. Dieser Hinweis auf byzantinische Einflüsse im Werk des Hugo von Oignies wird in der Forschung nur unterstützt von Otto Kletzl, der, allerdings erst 1939 und ohne Bezugnahme auf Marchal, die "Anregungen, die die byzantinische Einfuhrkunst gerade für die Goldschmiedewerke des Maas-Rheingebietes bot", hervorhebt.²⁾ Auch im Werk des Hugo von Oignies sieht er solche Einflüsse verarbeitet. So im Rahmenschema seines Buchdeckels im Schatz der Soeurs de Notre-Dame in Namur und im Filigran, "das im Bereich der Maaskunst vor allem von Hugo von Oignies ausgebildet worden ist". Diese Filigrane sind nicht identisch mit dem plastischen Laubwerk, das Marchal als für Hugo von Oignies bezeichnend hervorgehoben hat. Da sich der Aufsatz Kletzls größtenteils mit der Entwicklung des Kreuzreliquiars beschäftigt, wer-

1) Edmond Marchal: La sculpture et les chefs-d'oeuvre d'orfèvrerie belge, Bruxelles 1895

2) Otto Kletzl: Westdeutsche Schatzkunst in Böhmen; in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch Bd. XI 1939, S. 100

den die Bemerkungen über Hugo von Oignies nicht weiter ausgeführt.

Ebensowenig wie Marchal bemüht sich Emile Molinier 1902 in seinem Werk "L'orfèvrerie religieuse et civile du V^e à la fin du XV^e siècle" um den Figurenstil des Hugo von Oignies. ¹⁾ In der Ableitung des Rankenwerks geht er einen anderen Weg. Er sieht in ihm den Endpunkt einer Entwicklung aus dem klassischen Filigran der vorhergehenden Jahrhunderte heraus. Durch kleine eingestreute Blättchen und Blüten versuche der gotische Künstler die "stilisierten Formulierungen" des herkömmlichen Filigrans zu beleben. Als Beispiel für die frühe Stufe dieser Filigranbehandlung führt Molinier das Kreuz von St.Vincent in Laon, heute im Louvre, an, vom Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts.

Erst Joseph Destrée beschäftigt sich in seinen beiden Aufsätzen von 1904 und 1905 mit dem Figurenstil des Hugo von Oignies und gelangt zu der Überzeugung, daß Hugo die Werke des Nikolaus von Verdun gekannt haben müsse. Doch scheinen ihm "auch deutsche Einflüsse verarbeitet zu sein". ²⁾ In seinem ein Jahr vorher erschienenen Aufsatz stellt Destrée eine Verwandtschaft der gravierten Majestas Domini-Darstellung eines dem Hugo von Oignies zugeschriebenen Scheibenreliquiars in Brüssel mit einer ebensolchen Darstellung im Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg fest. ³⁾ Über die Herkunft des Rankenwerks äußert sich Destrée nicht.

Der Hinweis Destrées auf eine Verwandtschaft im Figurenstil des Hugo von Oignies mit dem des Ni-

1) Emile Molinier: L'orfèvrerie religieuse et civile du V^e à la Fin du XV^e siècle, Paris 1902, S.200/201

2) Joseph Destrée: L'orfèvrerie sur les bords de la Meuse; in: Exposition de l'art ancien au Pays de Liège 1905, S.X

3) Joseph Destrée: Phylactère exécuté par le Frère Hugo d'Oignies; in: Bulletin des Musées Royaux, 1904, S.25 ff

Nikolaus von Verdun steht am Anfang einer Reihe von Äußerungen, die in die gleiche Richtung weisen. Für die nächsten 25 Jahre wird die stilistische Abhängigkeit des Hugo von seinen genialen Vorgänger die allein herrschende Meinung der Forschung. Wo innerhalb dieser Auffassung der künstlerischen Stellung des Hugo von Oignies die einzelnen Forscher in ihren Aussagen von einander abweichen, handelt es sich mehr um Akzentverschiebungen als um grundsätzlich neue Gesichtspunkte.

So sieht Otto von Falke 1907 ¹⁾ in den figürlichen Darstellungen des Hugo von Oignies ebenfalls eine stilistische Verwandtschaft mit den Werken des Nikolaus von Verdun, leitet sie jedoch nicht unmittelbar von diesem ab, sondern schließt sie eng an den Stil der beiden Kreuzreliquiare von Trier und Mettlach an. Diese beiden Stücke schreibt von Falke ein und demselben Meister zu, einem Schüler des Nikolaus von Verdun, der seinem Lehrer sehr nahe stehe und vom Klosterneuburger Altar beeinflusst sei. ²⁾

In Bezug auf die Herkunft des dekorativen Stils des Hugo verhält sich von Falke ganz ähnlich wie bei der Ableitung von dessen Figurenstil. ³⁾ In den gegossenen Kämme des Anno- und Albinusschreines vertrete Nikolaus von Verdun bereits "französischen Stil". Diesen Hinweis auf französische Stilelemente gibt von Falke jedoch nur im Hinblick auf die Ornamentik des Nikolaus von Verdun, nicht für seinen Figurenstil. Weiter sagt er: "Er (Nikolaus) ist unter den Führern des Kunsthandwerks als erster von jenem in Frankreich erwachenden Natursinn berührt, der später im 13. Jahrhundert das gotische Pflanzenwerk hervorbrachte. Da-

1) Otto von Falke: Das romanische Kunstgewerbe; in: G. Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes 1, 1907, S.272/73

2) Otto von Falke und Heinrich Frauberger: Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, Frankfurt/M., 1904, S.91 ff

3) Otto von Falke: a.a.O. 1907, S.270 ff.

her stammt seine Gabe, der romanischen Ranke neues Leben und den lang verlorenen Charakter der wachsenden Pflanze zu verleihen. Als Vorläufer der Gotik hat er die ersten Regungen des neuen Geistes über Frankreich hinaus weit nach Osten getragen." Vermittler zwischen Nikolaus von Verdun und Hugo von Oignies wäre auch im Hinblick auf das Rankenwerk der Meister der beiden Kreuzreliquiare von Trier und Mettlach. Von Falke kann in den Laubranken nicht so sehr eine persönliche Erfindung des Hugo sehen, wie in der Literatur größtenteils angenommen wird, als vielmehr "eine natürliche Folge der gotischen Unterströmung, die auf eine Belebung des Filigrans durch Naturformen hinwirkte". Die Fülle von Werken, die einen sehr ähnlichen Dekor zeigen, aber nicht von Hugos Hand seien, beweise, daß in den Werkstätten von der Maas bis Nordost-Frankreich derselbe romanische Spätstil gepflegt wurde und daß das spätromanische Blattwerk sowohl in den Werken des Hugo von Oignies und seiner Landsleute wie auch in den französischen Arbeiten das gleiche sei. Die wichtige Frage der Datierung dieser Werke im weiteren Umkreis des Hugo von Oignies läßt von Falke jedoch unberücksichtigt. Bei der Ableitung des Laubdekors bei Hugo von Oignies kommt er der Auffassung Moliniers nahe, wenn er auf die "gotische Unterströmung" hinweist, die nach von Falke aus Frankreich eindringt und "auf eine Belebung des Filigrans durch Naturformen hinwirkt", wenn die beiden Forscher im einzelnen auch nicht übereinstimmen.

1921 veröffentlichte H.P.Mitchell eine eingehende Arbeit über Hugo von Oignies.¹⁾ Unter Bezugnahme auf von Falke erkennt auch er einen engen Zusammenhang im Figurenstil des Hugo und des Nikolaus von Verdun: " ... and here there is evidence of

1) H.P.Mitchell: Some works by the Goldsmiths of Oignies; in: The Burlington Magazine 1921, S.163

style that he was probably a pupil of the greatest of all the goldsmiths of the twelfth and early thirteenth century, Nicolas of Verdun". Im Gegensatz zu von Falke betont Michell den romanischen Charakter des Rankenwerks des Hugo stärker und glaubt sarazenische Motive verarbeitet zu sehen, wie sie vergleichsweise in einem Fries an der normannischen Kathedrale von Monreale zu finden seien.¹⁾

Auch Max Creutz sieht 1921 eine enge Verwandtschaft zwischen den Werken des Hugo von Oignies und denjenigen des Nikolaus von Verdun.²⁾ Während er in den figürlichen Darstellungen des Hugo eine direkte Übernahme des Stils des Klosterneuburger Altars erkennt, erblickt Creutz in Hugos Rankendekor eine Weiterbildung der Ornamentik des Verduners auf die Gotik hin, doch seien erste Ansätze dieser neuen künstlerischen Anschauung bereits im Werk des Nikolaus enthalten. Trotz dieser gotisierenden Elemente, zu denen auch die abschließliche Verwendung des Niello gehöre, liege "in der Neigung zu dekorativen Prunkstücken", ein Festhalten am romanischen Prinzip.

Die "Exposition de l'art ancien au Pays de Liège" von 1924 in Paris gab erneut Gelegenheit zur Auseinandersetzung mit dem Werk des Hugo von Oignies, doch treten in der Beurteilung der künstlerischen Stellung des Hugo keinerlei neue Gesichtspunkte auf. Im Vorwort zum Katalog dieser Ausstellung bezeichnet Marcel Laurent den Hugo von Oignies einen Schüler des Nikolaus von Verdun, ohne jedoch diese Aussage durch Vergleiche zu stützen.³⁾ Auch im beschreibenden Teil dieses Katalogs von Comte J. de Borchgrave d'Altena und Abbé J. Coe-

1) H.P.Mitchell: a.a.O., S.274 und S.274 Anm.4

2) Max Creutz: Die Goldschmiedekunst des Rhein-Maasgebiets; in: Paul Clemen, Belgische Kunstdenkmäler I, München 1923 S.146/47

3) Marcel Laurent: Esquisse de l'art ancien au pays de Liège; in: Catalogue de l'Exposition de l'art ancien au pays de Liège, Paris 1924, S.30

nen ¹⁾ wird die Abhängigkeit des Hugo von Oignies von Nikolaus von Verdun in der Figurendarstellung angenommen, aber ebenfalls nicht weiter ausgeführt. Ferner wird gesagt, daß im Werk des Hugo bereits Elemente der langsam eindringenden Gotik zu beobachten seien, ohne daß jedoch präzisiert wird, worin diese Elemente erkannt werden und ob es sich etwa um die Laubranken handelt. In einem im Anschluß an die Pariser Ausstellung erschienenen kleinen Aufsatz versucht Borchgrave d'Altena das von ihm angenommene Lehrer-Schüler-Verhältnis der beiden Goldschmiede durch "unmittelbare" Übereinstimmungen im Werk des Hugo von Oignies mit dem Klosterneuburger Altar zu belegen. ²⁾ Urkundlich läßt sich ein so enges Abhängigkeitsverhältnis des Hugo von Nikolaus von Verdun nicht nachweisen, es kann nur auf Grund stilistischer Vergleiche vermutet werden.

Dieser Auffassung der ausschließlichen Abhängigkeit des Hugo von Oignies von der Kunst des Nikolaus von Verdun schließt sich bis in die jüngste Zeit hinein eine Reihe von belgischen Forschern an. Von deutscher Seite ist es nur noch der nicht genannte Verfasser des Artikels über Hugo von Oignies im Thieme-Becker Künstlerlexikon, der sagt: "Wohl ein Schüler des Nikolaus von Verdun ... " ³⁾ Auch Joseph Warichez äußert sich in seinem Werk über die Kathedrale von Tournai von 1934/35 in ganz ähnlicher Weise anläßlich der Besprechung des Eleutheriusschreins im Schatz dieser Kathedrale. ⁴⁾ In ihrer allgemeinen Geschichte der belgischen Kunst von 1939 sieht Marthe Crick-

1) Joseph Comte de Borchgrave d'Altena et Abbé J. Coenen: L'art religieux; in: Catalogue de l'Exposition de l'art ancien aux pays de Liège, Paris 1924, S.49

2) Joseph Comte de Borchgrave d'Altena: Apropos de l'Exposition de l'art ancien liégeois à Paris; in: Chronique archéologique du Pays de Liège 1924, S.64/65

3) Thieme-Becker-Künstlerlexikon Bd.18, 1925, S.90

4) Joseph Warichez: La Cathédrale de Tournai, tome I, Bruxelles 1934/35, ohne Paginierung

Kunzinger einen ganz engen Zusammenhang zwischen dem Figurenstil des Hugo von Oignies und demjenigen des Nikolaus von Verdun, ohne jedoch den Hugo direkt als einen Schüler des letzteren zu bezeichnen.¹⁾ Auch Suzanne Collon-Gevaert erkennt in ihren beiden Arbeiten von 1943 und 1951 den Figurenstil des Hugo von Oignies als von dem des Nikolaus von Verdun abhängig und betont ein Lehrer-Schüler-Verhältnis der beiden Künstler.²⁾ Über die Herkunft des vegetabilischen Dekors bei Hugo von Oignies wird von den zuletzt genannten Forschern nichts ausgesagt, wenn man sich auch über die hohe künstlerische Qualität dieser Ranken und die schöpferische Leistung des Hugo von Oignies auf diesem Gebiet einig ist. Die bisher besprochene Forschung sieht Hugos künstlerische Bedeutung gerade in dieser Art von Ornamentik begründet, die in ihrer persönlichen Sprache die Qualität seiner figürlichen Schöpfungen weit übertreffe. Insbesondere die genannten belgischen Forscher erblicken in Hugo auf diesem Gebiet einen ausgesprochenen Neuerer. Der Zusammenhang mit der Tradition des 12. Jahrhunderts wird hier nicht so stark betont, wie es anlässlich des Figurenstils gelegentlich getan wird. Mit der völligen Abhängigkeit in der Figurendarstellung von Nikolaus von Verdun scheint für die Forschung auch das Festhalten am Romanischen notwendigerweise gegeben zu sein. Alle Forscher, die sich in dieser Richtung geäußert haben, stimmen darin überein, daß die plastischen Figurenschöpfungen des Hugo von Oignies die des Nikolaus von Verdun an künstlerischer Aussagekraft nicht erreichen. Sie seien nur ein "Reflex" der genialen Kunst des Verduners, wie Marthe Crick-Kunzinger es ausdrückt.³⁾

1) Marthe Crick-Kunzinger: Les Arts industriels; in: L'art en Belgique du moyen âge à nos jours, Bruxelles 1939, S.160/61

2) Suzanne Gevaert: L'orfèvrerie mosan au moyen âge; Bruxelles 1943
Suzanne Collon-Gevaert: Histoire des Arts du Métal en Belgique, Bruxelles 1951, S.205/206

3) Marthe Crick-Kunzinger: a.a.O., S.160

Bereits 1890 hatte Jules Helbig bei der Besprechung des Hugo von Oignies in seinem Werk "La Sculpture et les Arts plastiques au Pays de Liège" gesagt: "Seine Figuren auf den Phylaktorien im Stile des Villard de Honnecourt sind mit Größe und Sicherheit behandelt." ¹⁾ Obgleich in der nachfolgenden Literatur oft auf diese Veröffentlichung von Helbig hingewiesen wird, ist doch durch mehrere Jahrzehnte hindurch der Hinweis auf die Stilverwandtschaft in der Figurendarstellung des Hugo mit Villard de Honnecourt unberücksichtigt geblieben. Erst 1930 wird in einer Publikation von F.Courtoy und J.Schmitz wieder auf Frankreich verwiesen. ²⁾ Hugo von Oignies wird zwar ebenfalls als "einer der besten Schüler" des Nikolaus von Verdun bezeichnet, was Courtoy auch schon früher, im Anschluß an die bereits erwähnte Pariser Ausstellung von 1924 geäußert hatte, ³⁾ doch gelangt man hier zu einer anderen Auffassung von der künstlerischen Stellung des Nikolaus von Verdun. Während er für die ältere Forschung als der vorzüglichste Repräsentant der spätromanischen maasländischen Kunst gilt, beginnt für Courtoy und Schmitz mit ihm im Maasland die Herrschaft des französischen Stils der Kathedralplastik. Damit wird auch die Kunst des Hugo von Oignies unter einem neuen Gesichtspunkt gesehen. Man glaubt in der Faltengebung des Hugo eine Abhängigkeit "von Reims" zu erkennen.

Der direkte Zusammenhang zwischen den beiden Goldschmieden wird dann von Hermann Schnitzler in seiner grundlegenden Arbeit über die Aachener Schreinswerkstatt von 1934 zum erstenmal völlig aufgegeben. ⁴⁾ Für ihn ist Nikolaus von Verdun der

1) Jules Helbig: La Sculpture et les Arts plastiques au Pays de Liège, Bruges 1890, S.78

2) Ferdinand Courtoy et J.Schmitz: Memorial de l'Exposition des trésors d'Art, Namur 1930

3) Ferdinand Courtoy: A propos de l'Exposition de l'Art ancien liégeois à Paris; in: Chronique archéologique de Pays de Liège 1924, S.94

4) Hermann Schnitzler: Die Goldschmiedekunst der Aachener Schreinswerk-

letzte Künstler des Rhein-Maasgebietes, dessen Auswirkungen den Weg von Ost nach West, vom kölnisch-maasländisch-lothringischen Kunstraum nach Nordfrankreich genommen haben. Seine Verbindungen mit der Portalskulptur von Chartres Nord und Süd seien wechselseitig. Mit den Schöpfungen dieser beiden Portale übernimmt nach Schnitzler Frankreich die Führung und die Einflußwege verlaufen von nun an in umgekehrter Richtung, von West nach Ost. Der erste Niederschlag dieser neuen, von den französischen Bauhütten ausgehenden plastischen Konzeption in der rheinisch-maasländischen Goldschmiedekunst zeige sich in den Figuren des ersten Meisters, der am Aachener Marienschrein gearbeitet hat. Für den zweiten Marienschrein-Meister wurden dann, nach Schnitzlers Auffassung, bereits die Figuren der beiden Nordportale der Reimser Kathedrale Vorbildlich. Dieser Reimser Stil, besonders der des Sictusportals, habe im Rhein-Maasgebiet weite Verbreitung gefunden. Auch Hugo von Oignies habe ihn aufgenommen. Die nächsten Verwandten zu den Werken des Hugo sieht Schnitzler in einer ebenfalls unter dem Einfluß der frühen Reimser Plastik entstandenen Gruppe von Goldschmiedearbeiten, die auch Gemeinsamkeiten mit dem Stil des Skizzenbuchs des Villard de Honnecourt aufweisen.

Obgleich die früher besprochene Forschung teilweise bereits die Reimser Kathedralplastik als Stilquelle für Hugos Figurenschöpfungen erkannt hatte, sah sie doch die Kontinuität der maasländischen Goldschmiedetradition gewahrt, indem sie in Hugo von Oignies einen, wenn auch schwächeren Nachkommen des Nikolaus von Verdun erblickte. Nach Schnitzler wird der Stil des Nikolaus fruchtbar für die Chartreser Nord-Süd-Portale, die ih-

statt, Beiträge zur Entwicklung der Goldschmiedekunst des Rhein-Maasgebietes in der romanischen Zeit; Diss. Bonn 1934, S.89 ff
Hermann Schnitzler: Die spätromanische Goldschmiedebildnerei der Aachener Schreine; in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch Bd.9, 1936, S.103 ff

rerseits eine Voraussetzung für die frühe Reimser Plastik bilden. Indem die Goldschmiedekunst des Rhein-Maasgebietes die Formsprache der Reimser Nordportalfiguren aufgreift, löst sie sich von der romanischen Tradition und gibt der von Frankreich eindringenden Gotik Raum. Hugo von Oignies wäre somit ein Künstler, der die Strömungen seiner Zeit sehr wohl erkannte und sich, wo er nicht aus eigener Kraft schöpferisch werden konnte, an das anschloß, was ihm als das Modernste und Gültigste bekannt wurde.

Im Mittelpunkt von Schnitzlers Arbeit stehen die Aachener Schreine. Hugo von Oignies und die Gruppe seinem Stil verwandter Goldschmiedewerke werden daher im Hinblick auf den zweiten Aachener Marienschrein-Meister behandelt. So kommt es, daß sich Schnitzler nur mit dem Figurenstil des Hugo auseinandersetzt, alle anderen wesentlichen Merkmale seiner Kunst, wie die Ornamentik und das Niello unberücksichtigt läßt.

Die im Anschluß an Schnitzler von belgischer Seite veröffentlichten Arbeiten über Hugo von Oignies heben sich von früher Gesagtem kaum ab. Lediglich Borchgrave d'Altena sieht, entgegen seiner früheren Meinung, Hugos Figurenstil sei unmittelbar von Nikolaus von Verdun abzuleiten, in seinem Aufsatz von 1949 in ihm jedoch ebenfalls französische Einflüsse, wenn er schreibt: "Petit à petit cependant on accepta chez nous l'esthétique gothique et en particulier celle des chantiers de Champagne et d'Ile de France ... Frère Hugo représentait fort bien l'artiste de cette époque de transition. Comme créateur de formes plastiques il procède de Nicolas de Verdun et de Villard de Honnecourt".¹⁾ Wenig verständlich ist dann allerdings die Aussage Borchgrave d'Altenas in einem zweiten Aufsatz des gleichen Jahres, in der er die völlig

1) Joseph Comte de Borchgrave d'Altena: Notes pour servir à l'histoire de l'Art en Hainault, Orfèvrerie du moyen âge. s.l.n.d.(1949), S.23

gegenteilige Meinung vertritt, die fruchtbare Kunst des 12. Jahrhunderts habe das 13. Jahrhundert überlebt und den Meistern seien die Epigonen gefolgt. Die Geschicklichkeit des Frère Hugo könne den Mangel an Erfindung nicht ersetzen, welcher eine Epoche der Wiederholungen von bereits Gesagtem charakterisiere.¹⁾

In den in der Folgezeit noch erschienenen Arbeiten von Ferdinand Courtoy ist keine Abweichung seiner Beurteilung von Hugos Kunst zu beobachten. 1941 äußert er sich aber zum erstenmal über die Herkunft des plastischen Laubwerks in einem Aufsatz, der allerdings nicht die Werke des Hugo von Oignies zum Hauptgegenstand hat.²⁾ Er denkt an französischen Ursprung, wenn er schreibt, daß die Goldschmiede des Artois und der Champagne, wie auch des Gebiets zwischen Sambre und Maas sowohl in den gleichen Techniken arbeiteten wie auch in ihren Formen Gemeinsamkeiten aufwiesen; sie alle stünden unter dem Einfluß des Kunstzentrums Reims. Ungesagt bleibt hier jedoch, ob Courtoy dabei an Reimser Goldschmiedearbeiten denkt (die es ja in reicher Zahl gegeben haben muß, wie die alten Inventare bezeugen) oder an die Faunamentik der Kathedrale.

In seiner bereits genannten Monographie von 1951/52 betont Courtoy die französisch-gotischen Elemente im Figurenstil des Hugo von Oignies noch stärker als in früheren seiner Arbeiten. Weitgehende Übereinstimmungen der gravierten Rückseiten zweier Scheibenreliquiare in Namur mit Zeichnungen des Villard de Honnecourt sprächen für champagneske Einflüsse im Werk des Hugo. Eine Übernahme von Motiven und Stileigentümlichkeiten unmittelbar von Villard de Honnecourt sei durch die

1) Joseph Comte de Borchgrave d'Altena: Des caractères de l'art moisan au moyen âge; in: Bull.Inst.Arch.Liège, 67 (1949/50)

2) Ferdinand Courtoy: La croix-reliquaire d'Hanzinelle; in: Namuram, tome 18, 1941 S.5

zeitliche Distanz der beiden Künstler nicht denkbar: "Les similitudes de dessin qu'on remarque entre les croquis de l'album de Villard de Honecourt et les gravures du frère Hugo ne prouvent pas que l'un a imité l'autre, mais plutôt qu'ils reflètent tous deux une même source d'inspiration qui est l'art rémois".¹⁾ Weiterhin sagt er: "On est ainsi amené à voir une influence champenoise dans l'art du frère Hugo. L'examen de ses oeuvres fait saisir l'évolution caractéristique qui s'accomplit au premier tiers du XIII^e siècle dans l'orfèvrerie vers le style gothique. C'est de la France et non plus de ce qui fut la Lothringie que souffle l'esprit nouveau".²⁾ Damit steht Courtoy der Auffassung Schnitzlers sehr nahe. Allerdings erkennt er diese Reimser Einflüsse nur in den gravierten Figuren der Scheibenreliquiare, die Hugo von Oignies nur zugeschrieben werden, während Schnitzler von den getriebenen Figurendarstellungen des für Hugo von Oignies gesicherten Buchdeckels in Namur ausgeht. Von diesen jedoch sagt Courtoy: "Le modelé de la draperie de ces personnages est encore roman".³⁾

Dieser in der Hauptsache von Schnitzler und Courtoy geäußerten These über den Verlauf der Einflußwege steht die entgegengesetzte Meinung einer Reihe von Forschern gegenüber, die innerhalb der rheinisch-maasländischen Goldschmiedekunst eine kontinuierliche eigenständige Weiterentwicklung des Figurenstils bis ins 3. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts erkennen und umgekehrt einen direkten Einfluß dieser Kunstlandschaft auf die Plastik der beiden Reimser Nordportale annehmen. Zum erstenmal wurde diese Auffassung von Richard Hamann bereits 1925 geäußert. In seiner "Würdigung" des

1) Ferdinand Courtoy: Le trésor du Prieuré d'Oignies aux Soeurs de Notre-Dame à Namur et l'oeuvre du Frère Hugo, 1951/52 S.61 (Fortan zitiert: Courtoy: Le trésor)

2) ebenda, S.134

3) ebenda, S.20

Marburger Elisabethschreines spricht er die Vermutung aus, daß sowohl die Gliederung der Figurensöckel des Reimser Stiefelsportals mit ihrem "filigranartigen Rankenwerk" wie auch gewisse Züge in den Figuren selbst auf Metallarbeit hinwiesen. Hamann hält es für durchaus möglich, "daß unter den Künstlern, die in großer Zahl für die statuenreichste Kirche angefordert wurden, auch solche aus Metallwerkstätten, vielleicht Aachen waren".¹⁾ Anlässlich der Einordnung einiger Sitzmadonnen aus dem zweiten und dritten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts wiederholt Hamann 1927 diese seine Auffassung von einem Einfluß der Metallplastik auf die Skulpturen der Reimser Nordportale. Unter anderem zieht er als Beweis für seine These die gravierte Madonna des dem Hugo von Oignies zugeschriebenen Scheibenreliquiars in Namur heran: "Die fast identische Wiederkehr dieser Faltenzeichnung (der gravierten Madonna) im Skizzenbuch des Villard d'Honnecourt und an der Plastik der Nordportale der Reimser Kathedrale bestätigt mehr die Beteiligung von Schreinsplastikern an diesem Bau, als daß die Herkunft dieser rheinischen Gruppe von der Reimser Plastik damit belegt würde".²⁾ Diese beiden Arbeiten Hamanns sind vor den Veröffentlichungen sowohl Schnitzlers als auch Courtoys erschienen, sind also nicht Erwiderungen auf deren Forschungsergebnisse.

Eine direkte Stellungnahme zu Schnitzlers These, daß von etwa 1215 ab die Einflüsse von West nach Ost, also von Frankreich in das Rhein-Maasgebiet verliefen, findet sich in Hanns Swarzenskis Besprechung der Dissertation und des Aufsatzes "Die spätromanische Goldschmiedebildhauerei der Aachener Schreine" von Schnitzler. In dieser 1942 erschie-

-
- 1) Richard Hamann und Heinrich Kohlhausen: Der Schrein der heiligen Elisabeth zu Marburg, Marburg o.J. (1925), S.5
2) Richard Hamann: Die Salzweideler Madonna; in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft Bd.3 1927, S.88

nenen Besprechung vertritt Swarzeski eine Hamann nahestehende Auffassung: " ... one should not forget that the Mosan sculptures of this period also had their own development, a fact which makes Schnitzlers assumption not necessarily conclusive. If he had compared the magnificent sil-vergilt figures from Trèves in The Ryland Library, Manchester, which certainly are not later than Reims but anticipate the style of the portal of S.Sixte, he could hardly have maintained his case. At any rate, the change in the direction of in-fluences observed by Schnitzler is not a specific criterion of Mosan metalwork. It is rather a ge-neral criterion of the first half of the thir-teenth century, that monumental sculpture and painting, hitherto dependent on the so called minor arts, assume the leadership and in course of time influence the style of the latter". ¹⁾

1958 hat Doris Schmidt zu den Beziehungen zwisch-
en der Reimser Portalskulptur und der Gold-
schmiedeplastik Stellung genommen. ²⁾ Sie sieht in
der Goldschmiedekunst des Maasgebiets, "in dem
sich antike Züge besonders lang lebendig erhalten
haben", ebenfalls das "Quellgebiet" für den Stil
des Sixtusportals. D.Schmidt erkennt den von
Schnitzler zuerst gesehenen Wechsel der Einfluß-
richtungen als richtig an, sieht aber in den Ge-
wändefiguren des Sixtusportals die letzten Schöp-
fungen französischer Kathedralplastik, die stili-
stische Anregungen der Goldschmiedekunst aufge-
nommen haben. Als Stilquelle wird die Schule des
Nikolaus von Verdun und der Umkreis des Hugo von
Oignies genannt. Auch die Entwicklung des plasti-
schen Laubdekors sieht D.Schmidt dieser Einfluß-

1) Hanns Swarzenski: Book and periodical reviews. Ivories, bronzes and enamels of the twelfth and thirteenth centuries in Limoges, Venice, Lorraine, Cologne, Lower Saxony, Poland, Scandinavia and Ireland; in: The Art Bulletin 24, 1942 S.298 ff.

2) Doris Schmidt: Portalstudien zur Reimser Kathedrale. Eine Fixierung der Anfänge; Diss. Heidelberg 1958, Maschinen Ms S. 100 ff.

bewegung unterworfen, da an den Figurenkonsolen an den Chorpfeilern der Reimser Kathedrale wie auch in den Chor- und Langhauskapiteln Motive der rheinisch-maasländischen Goldschmiedekunst, vor allem aber der Ornamentik des Hugo von Dignies verarbeitet seien.

Zuletzt hat sich Willibald Sauerländer zu diesem Problem geäußert und auch er sieht eine Abhängigkeit der Reimser Nordportalplastik von der rheinisch-maasländischen Goldschmiedekunst.

Obgleich Hermann Schnitzler noch 1959 in seinem Band "Rheinische Schatzkammer" seine alte These von der Befruchtung der Goldschmiedekunst durch die Plastik der Reimser Nordportale vertritt,²⁾ hält er neuerdings ebenfalls die rheinisch-maasländische Goldschmiedekunst der ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts als eine der Stilquellen des Sictusportals für wahrscheinlich, da die Goldschmiedebildnerei eine kontinuierliche Entwicklung aufweise, der Stil des Sictusportals jedoch ohne unmittelbare Vorstufen innerhalb der Monumentalplastik auftrete.³⁾

Über die Herkunft des Niellodekors, dessen hohe künstlerische Qualität von der gesamten Forschung anerkannt wird, gibt es nur sehr wenige Äußerungen. Ohne Zweifel gehört er neben den plastischen Laubranken zu den besonderen Kennzeichen von Hugos Werken. Wo Hugo von Dignies einmal farbige Schmelze verarbeitet hat, handelt es sich um ältere Stücke, die wiederverwandt wurden und nicht von seiner Hand stammen, wie schon Chanoine Reusens⁴⁾

1) Willibald Sauerländer: Die Skulptur des Mittelalters; in: Illustrierte Weltkunstgeschichte; hrg. von Eugen Th. Rimi/Karl Fischer, Zürich 1959, Bd. 3, S. 389/90

2) Hermann Schnitzler: Rheinische Schatzkammer. Die Romanik; Düsseldorf 1959, S. 23 und 39

3) Mündliche Mitteilung von Prof. Schnitzler im Oktober 1960

4) Chanoine Reusens: Elements d'archéologie chrétienne, 2^e éd. tome I, Louvain 1885, S. 455

und Marc Rosenberg ¹⁾ festgestellt haben. Merkwürdigerweise sind diese teils figürlichen, teils ornamentalen Nielloeinlagen auch an allen jenen Werken aus Hugos Heimat und aus Nordfrankreich zu finden, die auch den für Hugo eigentümlichen plastischen Laubdekor zeigen. Sie sind das Merkmal einer ganzen Gruppe von Werken, die alle in den ersten Jahrzehnten oder der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden sind. Nach der Jahrhundertmitte tritt das Niello so gut wie überhaupt nicht mehr auf.

Es ist schwierig, die Quellen für die ausschließliche Verwendung dieses Ziermittels aufzufinden. Die Technik des Niello ist uralt und wurde auch nördlich der Alpen immer gepflegt. Seit dem Tas-silokelch (777) ist das Niello durch sämtliche Jahrhunderte bis zu Hugo von Oignies hin zu verfolgen. Auch zur Zeit, als der farbige Zellen- und Grubenschmelz seine reichste Ausbildung und Verbreitung erfuhr, starb es nie ganz aus. Doch kommt es immer nur vereinzelt vor, soweit der heutige Denkmälerbestand dies erkennen läßt. Eine Häufung der Nielloarbeiten läßt sich in Niedersachsen um Rogkerus von Helmarshausen in der Zeit um 1100 feststellen und in dem gleichen Gebiet in den letzten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts bei den Künstlern um Heinrich dem Löwen. Hier wurde das Niello in jener malerischen Weise geübt, wie wir es später bei Hugo von Oignies und seinem Umkreis wiederfinden. Georg Swarzenski hält es für möglich, daß das Primat für das Niello in Sachsen liegt und "hier die Bedeutung eines spezifisch bodenständigen, bevorzugten und darum besonders gepflegten Ausdrucksmittels hatte". ²⁾ Von Sachsen würde diese malerische Ausprägung des Niellos nach Swarzenskis Auffassung den Weg nach Westen,

1) Marc Rosenberg: Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage, Zellenschmelz III. Die Frühdenkmäler, Frankfurt/M. 1922, S.9

2) Georg Swarzenski: Aus dem Kunstkreis Heinrichs des Löwen; in: Städel-jahrbuch VII-VIII 1932, S.390

ins Maasgebiet genommen haben.

Suzanne Collon-Gevaert dagegen sieht die Vorstufen für Hugos Nielli in den rheinisch-maasländischen Schmelzarbeiten des 12. Jahrhunderts, da die beiden Verfahren technisch sehr verwandt sind. Die Aufgabe des Kolorismus der Schmelze zu Gunsten des Schwarz-Weiß des Niello sei die Folge der persönlichen Geschmacksrichtung des Hugo von Oignies.¹⁾

Da der Aufsatz von Georg Swarzenski eine umfassende Zusammenstellung von Nielloarbeiten enthält, werden die Untersuchungen über dieses Teilgebiet in der Hauptsache in der Auseinandersetzung mit dieser Arbeit bestehen. Wichtig wird dabei die Frage sein, ob man in der Anwendung der Niello-technik bei Hugo von Oignies ein traditionelles Moment im Sinne der Spätromantik oder bereits den Ausdruck eines neuen Gestaltungswillens mit der Tendenz zur Frühgotik erblicken darf.

Um den Ausgangspunkt für den Figurenstil des Hugo von Oignies aufzufinden, wird es notwendig sein, stilistische Vergleiche seiner Werke mit denen des Nikolaus von Verdun einerseits und den Portalskulpturen andererseits durchzuführen. Dazu sollen jedoch ausschließlich seine gesicherten Werke herangezogen werden. Da ein etwaiger Einfluß der Großplastik nicht unbedingt direkt von Reims zu Hugo verlaufen sein muß, sondern den Umweg über eine andere rheinisch-maasländische Goldschmiedewerkstatt genommen haben kann, werden auch jene Werke stilistisch verglichen werden müssen, die mit der Reimser Plastik verwandt erscheinen. Damit soll der Versuch unternommen werden, nicht nur das Verhältnis des Hugo von Oignies zur Tradition des 12. Jahrhunderts zu klären sondern auch die Frage, ob der Stil der Reimser Nordportale die rheinisch-maasländischen

1) Mündliche Mitteilung von Madame Collon-Gevaert im Juni 1959

Goldschmiedewerkstätten befruchtet hat oder ob diese um 1220 immer noch die stilistische Priorität besitzen und auf die Reimser Bauhütte einwirken.

Auch in Bezug auf die Ornamentik soll nicht nur das Verhältnis Hugos zu Nikolaus von Verdun untersucht werden, sondern auch die von der Forschung aufgewiesenen Einflüsse, besonders die der französischen Frühgotik. Das Hauptgewicht dieser Untersuchungen wird wiederum auf möglichst präzisen stilistischen Vergleichen liegen, die in der aufgeführten Literatur doch noch nicht erschöpfend durchgeführt worden sind.

Was die Zuschreibung von ungesicherten Werken des Hugo von Oignies betrifft, ist die grundlegende Arbeit bisher von Ferdinand Courtoy geleistet worden. Die ältere, hauptsächlich noch dem 19. Jahrhundert angehörende Forschung hatte dem Hugo nicht nur sämtliche mittelalterlichen Goldschmiedearbeiten zugeschrieben, die ehemals dem Kloster von Oignies gehörten und sich heute bei den Soeurs de Notre-Dame in Namur befinden, sondern auch noch eine Reihe von Werken, die einen ähnlichen plastischen Laubdekor besitzen wie Hugos gesicherte Stücke und sich über einen Raum vom Rhein bis nach Nordost-Frankreich verteilen. Erst eine Reihe von Ausstellungen in Brüssel, Paris und Lüttich hat die Möglichkeit zu Vergleichen verschiedener dieser Werke geboten, wodurch einzelne Stücke aus dem Oeuvre des Hugo wieder ausgeschieden werden konnten, das dann von Courtoy erstmals zusammenhängend behandelt wurde. ¹⁾

Zu den biographischen Daten über Hugo von Oignies wird diese Arbeit kaum etwas Neues beitragen können. Der größte Teil der Urkunden des ehemaligen Klosters von Oignies befand sich im Archiv von Mons und ist sorgfältig im Wortlaut von Edouard

1) Courtoy: Le trésor

Poncelet veröffentlicht worden.¹⁾ Es wird daher größtenteils bereits Bekanntes zusammengestellt werden.

II. Geschichtliche Daten zum Leben und Werk

Drei Werke sind erhalten geblieben, die inschriftlich für Hugo von Oignies gesichert sind. Von diesen Inschriften als authentischen Aussagen wird man ausgehen müssen, um die Gestalt dieses Goldschmiedes geschichtlich fassen zu können.

Einer der beiden Einbanddeckel eines Evangelienbuches trägt die niellierte Inschrift:

+ : LIBER : SCRIPTUS : INTUS : ET : FORIS : HUGO
: SCRIPSIT : INTUS : QUESTU : FORIS : MANU :
+ ORATE : PRO : EO :
+ ORE : CANUNT : ALII : CRISTUM : CANIT : ARTE :
FABRILI : HUGO : SUI : QUESTU : SCRIPTA :
LABORIS : ARANS²⁾

Das Buch ist geschrieben. Von innen und außen schrieb es Hugo. Innen hat er es auf seine Kosten schreiben lassen, außen mit der Hand. Betet für ihn. Andere besingen Christus mit dem Munde, mit seiner Goldschmiedekunst besingt ihn Hugo, wobei er pflügt, das was geschrieben ist durch den Erwerb seiner Arbeit.³⁾

¹⁾ Edouard Poncelet: Chartes du prieuré d'Oignies de l'Ordre de Saint Augustin; in: Annales de la Société archéologique de Namur, tome XXXI-XXXII 1913

²⁾ Courtoy: Le trésor, S.20

³⁾ Einige Schwierigkeit für die Übersetzung bietet das in der Inschrift zweimal vorkommende QUESTU. Toussaint übersetzt questus = das Klagen,

Mit dem SCRIPSIT FORIS MANU wie dem CANIT ARTE FABRILI weist sich der hier genannte HUGO eindeutig als der Künstler aus, der die Goldschmiedearbeiten ausführte.

Auf folio 11^r des Manuscriptes findet man unterhalb des Initials des "In principio erat verbo", mit dem hier das Johannes-Evangelium beginnt, eine knieende Gestalt mit Tonsur und Mönchskleidung.¹⁾ In den erhobenen Händen hält er ein Schriftband, auf dem deutlich der Name HUGO zu lesen ist. Es handelt sich hier wohl um eine Stifterdarstellung. Derselbe knieende Mönch kehrt in Niello gearbeitet in der Rahmung des Buchdeckels wieder. Auch diesmal ist der Dargestellte Hugo; sein Name ist ober-

wobei er sich an die im Text gegebene Schreibweise des Wortes hält. Seine Übersetzung lautet: Livre écrit à l'intérieur et l'extérieur. Hugo l'a écrit à l'intérieur avec des efforts pénibles, à l'extérieur par le travail de sa main. Priez pour lui. D'autres emploient leur voix à chanter le Christ, Hugo chant par son art, traçant son sujet malgré les difficultés du travail. (Histoire du monastère d'Oignies, Namur 1880, S.45) Cahier und nach ihm auch Darcel und Weale gehen dagegen von dem Wort quaestus = Gewerbe, Verdienst; Gewinn aus. (Léon Cahier: La croix orientale; in: Annales Archéologiques t.V 1846, S.320)

Alfred Darcel: L'exposition retrospective d'art industriel à Bruxelles; in: Gazette des Beaux-Arts, t.XXXVIII S.319, Anm.1: Quaestum = Quête James Weale: Le trésor du prieuré de St.Nicolas d'Oignies, Evangélaire; in: Revue de l'art chrétien 1908, S.157: ... Hugues en fut l'écrivain du dedans par procuration; du dehors, par son main ... Hugues le chant en ornant par l'art de l'orfèvrerie le manuscrit acquis par son travail. Dana hätte Hugo den Text des Evangeliums nicht selbst geschrieben, sondern auf seine Kosten schreiben lassen, er wäre also der Stifter. Diese zweite Lesart erscheint als die weitaus sinnvollere. Da sich das SCRIPSIT MANU nur auf FORIS, nicht aber auf INTUS bezieht, bestätigt die Inschrift nur die Eigenhändigkeit der Goldschmiedearbeit. Courtoy schließt sich in der Übersetzung der Inschrift Toussaint an:

... Hugo l'a écrit à l'intérieur avec des gemissements ... Hugo le chante par son art d'orfèvre traçant son labeur en gemissant sur lui (Le trésor, S.20), sagt aber weiter unten: "Le prieuré d'Oignies avait probablement un scriptorium où l'on aura écrit cet évangélaire." (Le trésor, S.24)

Abbé Texier stellt fest, daß sich der Anfang der Inschrift an die Apokalypse Kap.VI,1 anlehnt, wo es heißt: Et vidi ad dextera sedentis supra thronum librum scriptum intus et foris. (Dictionnaire d'Orfèvrerie, Paris 1857 coll.1035)

Nach Anatole de Montaiglon: De quelques inscriptions en vers; in: Revue de l'Art chrétien 1890, S.7 ist der erste Teil der Inschrift (bis einschließlich orate pro eo) in Prosa, der zweite in Leoninern gehalten.

1) Die Seitenzahl nach Paul Faider: Catalogue des Manuscrits conservés à Namur, Vol.I, Gemboix 1934, S.558
Courtoy: Le trésor, S.22 gibt dagegen an: Blatt 2

halb des Kopfes angebracht. Er bringt dem in der Mitte des Buchdeckels thronenden Christus sein Werk, das Evangelienbuch dar. Geht man von der Tatsache aus, daß Hugo den Text dieses Evangeliums auf seine Kosten schreiben ließ, so dürfte auch der Einband seine Stiftung sein. Demnach wäre die Selbstdarstellung auf dem Buchdeckel nicht eine für das frühe 13. Jahrhundert wenn auch nicht ungewöhnliche, so doch seltene Künstlersignatur. Es ist nicht wahrscheinlich, daß sich Hugo als der nur ausführende Künstler der Goldschmiedearbeit in so augenfälliger Weise ins Bild gesetzt haben würde, ohne des Stifters zu gedenken, hätte es einen solchen gegeben. Auch der durchaus selbstbewußte Ton der nur auf Hugo bezogenen Inschrift, besonders das ORE CANUNT ALII CRISTUM CANIT ARTE FABRILI HUGO scheint gegen die Annahme einer Stiftung von anderer Seite zu sprechen. Mit Sicherheit aber erfahren wir aus der Inschrift und der Selbstdarstellung, daß Hugo ein Goldschmied war, der sich einer Klostersgemeinschaft angeschlossen hat.

In der Inschrift auf der Fußzarge eines Abendmahlkelches nennt sich Hugo wieder als der Künstler. Darüber hinaus bestätigt sie eine Verbindung des Goldschmiedes zu dem ehemaligen Kloster von Oignies, denn sie lautet:

+ HUGO : ME : FECIT : ORATE : PRO : EO : CALIX :
ECCLESE : BEATI : NICHOLAI : DE : OIGNIES : AVE : ¹⁾

Hugo hat mich gemacht. Betet für ihn. (dies ist) der Kelch der Kirche des seligen Nikolaus von Oignies. Ave.

In der Rahmung des Buchdeckels befindet sich dem Selbstbildnis des Hugo gegenüberliegend die Darstellung eines heiligen Bischofs in Niello ausgeführt, der als S.Nichola bezeichnet ist. Daraus

1) Courtoy: Le trésor, S.26

erhellet, daß auch das Evangelienbuch mit Sicherheit für die dem Hl.Nikolaus geweihte Kirche von Oignies gefertigt wurde.

Das dritte Werk, ein Reliquiar mit einer Rippe des Apostels Petrus trägt nur die niellierte Inschrift IN HOC VASE HABETUR COSTA PETRI APP. In seinem Innern fand sich jedoch ein schmaler Pergamentstreifen, auf dessen einer Seite steht:

Reliq(ui)e iste fueru(n)t hic reco(n)dite.
Anno D(omi)ni M.CC.XXX.oct.

und auf der Rückseite:

Frat(er) Hugo vas istud op(era)t(us) est.
Orate pro eo. ¹⁾

Diese Reliquien waren hier beigesetzt im Jahre des Herrn 1238. Bruder Hugo hat dieses Gefäß hergestellt. Bittet für ihn.

Die Schrift dieses Pergamentes in Kursivminuskeln zeigt einen etwas antiquierten Charakter, der, wäre nicht das Jahr 1238 angegeben, eine frühere Datierung zuließe, etwa um 1200. Sicher ist die Inschrift daher nicht nach diesem Jahr geschrieben worden. ²⁾ Man darf also in ihr ein authentisches Dokument erblicken, das bei Fertigstellung des Reliquiars diesem beigelegt wurde und nicht etwa erst aus späterer Zeit stammt. Auch der Wortlaut, der nur das Entstehungsjahr und den ausführenden Künstler nennt, spricht gegen eine spätere Hinzufügung, da ein historisches Interesse an einem Reliquienbehälter als Kunstwerk dem Mittel-

1) Courtoy: Le trésor, S.36

Von der gesamten bisherigen Forschung über Hugo v.O. wird die Jahreszahl fälschlicherweise als 1228 angegeben. Erst Doris Schmidt hat in ihrer Arbeit "Portalstudien zur Reims Kathedrale" 1958, S.105 diesen Irrtum korrigiert. Die Jahreszahl heißt nicht 1228 sondern 1238. Die Richtigkeit wurde mir von Herrn Dr.Helmut Plechl, Dozent für Paläographie an der Univ.Freiburg, bestätigt.

2) Über den Schriftcharakter dieses Dokumentes folge ich den Aussagen von Herrn Dr.Helmut Plechl -Freiburg, dem ich an dieser Stelle für die freundliche Hilfe danke.

alter fremd war. Darüber hinaus stellt das "orate pro eo", das auch am Kelch und dem Buchdeckel wiederkehrt, eine persönliche Bitte des Hugo dar, für sein Seelenheil zu beten und wäre wohl nicht hinzugefügt worden, stammte die Schrift von einer späteren, statt von seiner, wie man wohl annehmen darf, eigenen Hand.

Dieses Dokument gibt mit dem Jahr 1258 die einzige Datierung eines Werkes des Hugo.¹⁾ Die Bezeichnung "frater" sagt über die Person des Künstlers, daß er, ursprünglich ein weltlicher Goldschmied, wohl als Laienbruder einer Klostersgemeinschaft angehörte.²⁾ Dies erklärt den Mönchshabit in seiner Selbstdarstellung auf dem Buchdeckel.

Nicht nur der Kelch und das Evangelienbuch wurde für die Kirche von Oignies gefertigt, auch das Reliquiar. Jede zweite der Fußlängseiten trägt eine thronende Bischofsgestalt, die durch Inschriften als die Heiligen Nikolaus, Augustinus, Lambertus und Servatius bezeichnet sind. Die Auswahl dieser Heiligen ist mit Bezug auf das Kloster von Oignies getroffen: Nikolaus ist Patron des Klosters, das die Regeln des Hl. Augustinus angenommen hatte. Lambertus ist der Patron der Diözese von Lüttich, deren Oberhoheit Oignies unterstellt war.³⁾ Ser-

-
- 1) Im Katalog der Exposition de l'art ancien au Pays de Liège 1881, S.18 ff sagt Chanoine Reusens, eines der Werke des Hugo v.O. sei 1220 datiert, jedoch ohne genauere Bezeichnung, um welches Werk es sich dabei handeln soll. Diese Angabe ist in der Folgezeit von der Forschung häufig aufgegriffen und wiederholt worden und findet sich bis in die neuere Literatur hinein. Tatsächlich handelt es sich dabei aber um einen Irrtum, denn ein solches 1220 datiertes Werk gibt es überhaupt nicht.
 - 2) In den älteren Ordensregeln war die Bezeichnung frater die der Mönche allgemein, mit dem Aufstieg der Mönche zum Priestertum und der Ausbildung des Konverseninstituts dann aber auf die Laienbrüder eingeschränkt. Die Entwicklung der lateinischen Bezeichnung frater als 11. u. 12. h. zurück im Laufe des 12. u. 13. h. wurden die Laienbrüder der Konversen fratres genannt in fast allen Orden und Kongregationen eingeführt. Man wurde in manchen Orden die Bezeichnung frater in der Folgezeit auch für die Priester als Respektbezeichnung beibehalten, so bei den Karmeliten, Dominikanern, Franziskanern u.a. (J.Uttenweiler: Artikel "Frater" im Lexikon für Theologie und Kirche, 2.neubearb.Aufl. des kirchl. Lexikons, Bd.4, Freiburg/Br. 1932, Spalte 139 und derselbe, Artikel "Laienbrüder", ebenda, Bd.6 Spalte 341-42)
 - 3) Courtois: Le trésor, S.31

vatius ist ein Maastrichter Heiliger. Daraus ergibt sich, daß auch dieses Reliquiar für Oignies gearbeitet sein muß. Außerdem führt A. Rayssius die drei Stücke, den Buchdeckel, den Abendmahlskelch und das Reliquiar in seinem 1628 erschienenen Katalog sämtlicher Reliquien der belgischen Klöster und Kirchen als zum Besitz des Klosters von Oignies gehörig an.¹⁾ Erst bei Auflösung des Klosters im Jahre 1818 wurden sie vom letzten Prior zusammen mit dem übrigen reichen Schatz dem Kloster der Soeurs de Notre-Dame in Namur übergeben,²⁾ wo sie sich heute noch befinden. Der enge Zusammenhang des Hugo mit Oignies, der durch seine Werke gegeben ist, macht von vornherein wahrscheinlich, daß er Insasse dieses Klosters war. Es lag daher für die Forschung nahe, nach weiteren Nachrichten über den Goldschmied in den alten Urkunden von Oignies zu suchen.

Im Staatsarchiv in Mons (Belgien) hat sich ein Manuscript mit den Statuten des Klosters von Oignies erhalten, an dessen Anfang die Geschichte der Klostergründung gestellt ist.³⁾ Diese Chronik erwähnt nicht nur den Namen des Goldschmieds von Oignies, sie gibt darüber hinaus weitgehenden Aufschluß über seine Person.

Es wird in ihr berichtet, daß um das Jahr 1187 in der Stadt Walcourt (im südlichen Belgien, zur heutigen Prov. Namur gehörig) ein an zeitlichen und geistigen Gütern gesegneter Mann namens Johannes lebte. Dieser hatte vier Kinder. Drei davon, Aegidius, Robertus und Johannes wurden Priester, der vierte hieß Hugo und war ein in der Goldschmiedekunst berühmter Meister. Aegidius, der älteste der Brüder, pflegte in der Hauskapelle des Herrn

1) A. Rayssius: Hierogazophilacium Belgium sive Thesaurus sacrarum reliquiarum Belgii, Douai 1628, S. 386/87
Courttoy: Le trésor, S. 136

2) Courttoy: Le trésor, S. 13/14

3) Archives de l'Etat in Mons, Nr. 54 cartulaire du prieuré d'Oignies. Die Geschichte der Klostergründung befindet sich auf fol. 1^r - fol. 3^v

Werricus, eines in Walcourt lebenden Soldaten, die Messe zu zelebrieren. Einige Leute vom Gesinde dieses Herren verklagten ihn bei diesem, er habe in einem in der Kapelle befindlichen Schrein heimlich einen nicht geringen Schatz verborgen. Der Schrein wurde erbrochen, es fanden sich aber nur die zur Messe gebräuchlichen Geräte darin. Durch diese ungerechte Anklage erbittert, beschloß Aegidius, der Welt zu entsagen. Auf Anraten seiner Brüder verkaufte er alles, was ihm durch Erbrecht in Walcourt und Umgebung gehörte, nahm seine Mutter und Brüder mit sich, sein Vater war bereits tot, und zog mit ihnen von dannen. Sie kamen in eine damals einsame Gegend an der Sambre, die jetzt Oignies heißt. Sie fanden eine ärmliche, dem Hl. Nikolaus geweihte Holzkapelle vor und schlugen dort ihre Zelte auf. Die Brüder zogen noch einige Gleichgesinnte heran, setzten den Aegidius als Oberen über sich und bekannten sich zu den Regeln des seligen Augustinus. Der Ruf der Frömmigkeit dieser jungen Klostergemeinschaft verbreitete sich und viele würdige Personen kamen und schlossen sich ihr an, so daß das neugegründete Kloster rasch aufblühte. Aegidius war mehrere Jahre Prior und starb in gutem Alter am 5. Januar 1233.¹⁾

Das Manuscript, das diesen Text enthält, stammt aus dem 15. Jahrhundert und stellt eine Kopie nach einer älteren Urschrift dar.²⁾ Wie Dom Ber-

1) Diese Gründungschronik ist im Wortlaut im Anhang wiedergegeben mit einer genauen Übersetzung, die Frl. Dr. Ilona Opelt, wiss. Assist. am Inst. für klass. Philologie der Univ. Freiburg besorgte. Für diese Hilfe sage ich an dieser Stelle Dank.

2) Adolard Boncelet: Charles du Tiers de Oignies de l'Ordre de Saint-Augustin; in: Annales de la société archéologique de Namur, t. XXXI 1912, S. II Anm. 1

Diese Abschrift wurde von D. Martène unter dem Titel "Historia foundationis venerabilis ecclesiae beati Nicolai Oigniacensis ac ancillae Christi Mariae Oig." in Amplissima Collectio, t. VI, Paris 1724-1733, S. 327-330 veröffentlicht.

In der Bibliothèque Royale in Brüssel befindet sich unter Nr. 1751-62, ff. 292-94 (nicht wie bei Reusens angegeben ff. 289-91) eine weitere Abschrift dieser Gründungschronik aus dem Jahre 1720: "Fundatio Prioratus Oigniacensis Ord. Canonic. Regularium Dioecesis Namurcensis. Missa fuit anno

lière festgestellt hat, wird in dem Teil der Handschrift, der auf die angeführte Gründungschronik folgt, sowohl auf Siger, den dritten Prior des Klosters von Oignies seit 1243, wie auch auf ein Dokument des Bischofs von Cambrai von 1289 Bezug genommen. Die Urschrift muß daher nach Berlière nach 1289 entstanden sein. 1) Auch Edmond Poncelet datiert sie an das Ende des 13. Jahrhunderts. 2) Es liegen also rund 100 Jahre zwischen den Anfängen des Klosters im ausgehenden 12. Jahrhundert und ihren Aufzeichnungen. Die näheren Umstände dieser Klostergründung werden bis dahin vermutlich nur mündlich überliefert worden sein. Es ist daher zweifelhaft, wie weit man diesem Bericht in allen Einzelheiten Glauben schenken kann.

Poncelet fand einige zeitgenössische Dokumente, die die Richtigkeit der Chronik in zwei Punkten bestätigen. Unter den Urkunden von Walcourt befindet sich ein Schriftstück vom Dezember 1232, das eine Landschenkung des Theoderik von Walcourt an das Kloster von Jardinet bescheinigt. Von diesem Land, das im Gebiet von Walcourt lag, heißt es: "pratum quod fuit prioris de Ognas et ejus partionariorum". Damit erweist sich die folgende

1720 ab Ampliss. Dno Priore Denijs. ad Patrem meum Fr. Foppens. Diploma vero inserta suerunt Tomo II Operum Miraei". Die originale Chronik ist hier durch Anmerkungen am Rande des Textes erweitert. Zu dem "alter dictus est Hugo qui fuit in arte aurifabricae operator famosissimus" findet sich folgende Randbemerkung: "Testantur id capsulae reliquiarum ab ipso fabrifactae, quas cum ostenderem a paucis diebus domino praeposito et decano Walcuriensis capituli, dicebant mihi, quod sua ecclesia haberet vasa quaedam sacra sive capsas, sive calices, eadem arte elaborata, et ab eodem Hugone fabricata, procul dubio antequam patria egrederetur. Notari ergo poterit, si lubet: Testantur id capsulae reliquiarum ab ipso mira arte fabricatae, quarum multae asservantur in ecclesia Oigniacensi, alia in Walcuriensi, illae procul dubio ante discessum elaboratae." Diese Randbemerkung trägt zur Erforschung der geschichtlichen Daten zur Person des Hugo nichts bei. Die darin vorgenommene Zuschreibung von in Walcourt befindlichen Werken an Hugo wurde von der Forschung bereits korrigiert. Veröffentlicht wurde diese zweite Abschrift von Edm. Reusens in den *Annales pour servir à l'histoire ecclésiastique de la Belgique*, t. X 1873, S. 100-107

- 1) Dom Ursmer Berlière: *Monasticon Belge*, Tome I, Provinces de Namur et de Hainaut, Abbaye de Maredsous 1890-97, S. 450
- 2) Eduard Poncelet: a.a.O., S. II

Aussage der Oignies-Chronik als richtig: "de fratrū suorum consilio ..., venditis enim omnibus jure sibi hereditario competentibus in Walcuris et circa partes illas ... " 1)

Das zweite authentische Dokument bezieht sich auf die Mutter des Priors. In den Jahren von 1207 bis 1213 lebte in der Beguinage von Oignies eine junge Frau aus Nivelles, die nach ihrem Tode selig gesprochen wurde und unter dem Namen Marie von Oignies bekannt ist. Hier in Oignies lernte sie Jacques de Vitry²⁾ kennen und ihre Frömmigkeit schätzen. Nach ihrem Tode schrieb er ihre Vita, die, erweitert durch ein Supplemētum des Nicolaus von Cantimpré³⁾ in die Acta Sanctorum unter

1) Edouard Poncelet: a.a.O., S.III

2) Jacques de Vitry wurde vermutlich um 1181 in Vitry-le-Brûlé oder Vitry-le-François geboren und studierte in Paris. Gegen 1208 kam er in die Niederlande und ging, von dem Ruf der Marie angezogen, nach Oignies. Zeit seines Lebens blieb er diesem Kloster aufs engste verbunden, 1216 wurde er Bischof von Akkon und 1228 Kardinal-Erzbischof von Tusculum. Zum Patriarchen von Jerusalem gewählt, wurde er von Papst Gregor IX. nicht in diesem Amt bestätigt, da dieser seine Anwesenheit in Rom für unerlässlich hielt. Dort starb er am 1. Mai 1240. Seine sterblichen Überreste wurden nach Oignies überführt und dort beigesetzt. J.d.V. ist Verfasser zahlreicher Predigten und Briefe und eines umfangreichen geschichtlichen Werkes. (Dom Ursmer Berlière, a.a.O., S.451 Anm.2). Zum Todesjahr siehe auch Acta SS. Junii IV (1707), S.635
Sowohl Jacques de Vitry als auch die sel. Marie von Oignies werden in der Gründungschronik genannt.

3) In der Literatur wird vielfach nicht Nicolaus, sondern Thomas von Cantimpré als Verfasser des Supplemētums zur Vita der Marie von Oignies genannt, wie beispielsweise von Toussaint, a.a.O., S.20. Diese falsche Benennung fußt auf einem weit zurückliegenden Irrtum, der bereits im Commentar zur Vita der Marie v.O. in den Acta SS. Junii IV (1707) S.634/35 korrigiert wird. Zu dem Anfang des Supplemētums: "Patri in Domino, per omnia Reverendissimo, Aegidio Priori de Oignies, Frater N. humilis Canonicus Cantipratensis coenobii, Salutem in auctore salutis nostrae Christo Jesu" (Acta SS. Junii IV, S.666) sagt der Commentar folgendes: "... dubitare non possumus quin littera N non tantum in genere, quomodo nunc plerumque, sed in individuo indicet nomen scriptoris, puta Nicolai; cum in Poemio ipsemet id faciat, ex more seculi, adeoque nulla ratione hic potest esse ut Morano, Mos h. et Ord. in visum putet legi: Thomas Cantipratanus ex eo monasterio postea transgressus ad Ordinem Praedicatorum, licet hic in suo libro 2. Apiarii cap.54 num.18 quaedam verbotenus inde descripserit". Dieses Supplemētum wird in dem Commentar vor 1240 angesetzt mit der Begründung: "Supplemētum compositum est rogatu Fr. Aegidii de Walcuria, primi Prioris, et finit cum allocutione ad Jacobum, jam Episcopum et Cardinalem Tusculanum, ut ad pristinam humilitatem oigniācum redeat, contempte Romanae Curiae gloria, in qua ejus ad praedicandum zelus velut mortuus torpebat, qui posset in dioecesi Leodiensi utilissime exerceri. Atqui obiit hic (ut mox probabo) I Maji anno MCCXL." (Acta SS., Junii IV, S.635) - Jacques d.V. wird gleich im

dem 23. Juni aufgenommen wurde. Darin wird von beiden Autoren die Mutter des Priors erwähnt als "mater fratrum de Ognies" und "mater prioris".¹⁾ Damit wäre nach Poncelet bewiesen, daß die Mutter ihrem Sohn wirklich von Walcourt nach Oignies gefolgt ist. Poncelet hat dabei aber übersehen, daß das "Mater fratrum de Ognies" nicht nur die Anwesenheit der Mutter, sondern auch der Brüder im Kloster bestätigt, wenn auch nicht gesagt ist, um wie viele Brüder, deren leibliche Mutter sie war, es sich handelt.

Da sich die Gründungschronik von Oignies in die-

Prolog zum Suppelementum als Kardinal-Erzbischof von Tusculum genannt. Diese Würde erhielt er 1228. Da das Suppelementum auf Veranlassung des Aegidius, Prior von Oignies, welcher am 5. Januar 1233 starb (siehe hierzu Schluß der Gründungschronik), geschrieben wurde, muß es also nach 1228 und vor 1233 zumindest begonnen worden sein. Thomas von Cantimpré ist, 1201 in Leeuwis-St.-Pieter bei Brüssel geboren, 1217 Aug.-Chorherr zu Cantimpré bei Cambrai und um 1230 Dominikaner in Löwen, wo er 1246 Subprior wurde (A.Manser, Lexikon für Theologie und Kirche, 2.Aufl. Bd. 10, Freiburg 1938, Spalte 126). Als das Suppelementum geschrieben wurde, war er also vermutlich bereits Dominikaner in Löwen. Er hätte sich danach, wie auch der Commentar zur Vita der Marie v.O. meint, nicht "Canonicus Cantipratensis coenobii" genannt, ganz abgesehen davon, daß sich das "Frater N." nicht in den Namen Thomas auflösen läßt. Als weiterer Beweis dafür, daß Thomas von Cantimpré als Autor des Supplementums nicht in Frage kommen kann, mag noch auf die darin geschilderten Szenen aus dem Leben der Marie während ihres Aufenthaltes in Oignies von 1207-1213 hingewiesen werden, die eine persönliche Anwesenheit des Autors in diesem Kloster voraussetzen. Thomas von Cantimpré war zu dieser Zeit jedoch ein Kind von 6 bis 12 Jahren. Die Datierung der Vita der Marie v.O. von Jacques d.V. gibt der Kommentator wie folgt an: Scripta fuit Vita paucis post mortem Mariae annis cum adhuc in Gallis versaretur Auctor, Crucem contra Albigenes praedicans, priusquam proficisceretur in Palestinam quod factum videtur circa annum MCCXVII (Acta SS, Junii IV (1707), S.635).

- 1) Edouard Poncelet gibt in Chartes du Prieuré d'Oignies S.III Anm.2 für die Vita der Marie v.O. und das dazugehörige Suppelementum Acta SS. Junii V an. Diese Bandangabe findet sich in der gesamten Hugo v.O. betreffenden Literatur, jedoch immer ohne Erscheinungsjahr. In der von mir benutzten Ausgabe der Acta SS. von 1707 befindet sich diese Vita und das Suppelementum nicht in Band Junii V, sondern Band Junii IV. Damit sind auch die Seitenzahlen andere als die von der Literatur angegebenen. Die im Text zitierten Textstellen befinden sich in den Acta SS. (1707) in Bd. Junii IV, S.651 und 670. Poncelet dagegen gibt an: Acta SS. Junii V, S.559 und 576.

sen Punkten durch gesicherte Dokumente belegen läßt, wird man mit Poncelet auch die Glaubwürdigkeit ihrer weiteren Aussagen im Ganzen wohl kaum mehr in Zweifel ziehen können.¹⁾

Hugo, ein weltlicher Goldschmied, ist demnach der leibliche Bruder des Aegidius aus Walcourt und damit Mitbegründer des Klosters von Oignies. Daß der in der Chronik genannte Hugo mit jenem, der sich auf den Goldschmiedewerken von Oignies als der ausführende Künstler bezeichnet, tatsächlich identisch ist, hat alle Wahrscheinlichkeit für sich, da Zeit, Ort und Art der Kunstausbübung in beiden Fällen die gleichen sind. Die Beteiligung an der Klostergründung durch Hugo von Oignies stützt die Annahme einer Stiftung des Evangeliers und dessen Einbanddeckel durch diesen Goldschmied.

Die Entwicklung des Klosters von Oignies in den ersten Jahrzehnten seiner Existenz ist aus einer Reihe alter Dokumente zu erschließen. Eine Urkunde aus dem Jahre 1192 bescheinigt unter anderen Schenkungen durch Baudouin de Loupaigne und seine Frau Ode auch die des Landes, auf welchem sich die junge Klostergemeinde eingerichtet hatte. Gleichzeitig enthält diese Urkunde die Bestätigung dieser Schenkung durch den Bischof von Lüttich, Alberto de Cuc, sowie die Übernahme eines Protektorats durch das Kapitel von Fosses.²⁾ Eine zweite Akte, die die gleiche Landschenkung des Baudouin de Loupaigne beglaubigt, trägt die Jahreszahl 1198.³⁾ Poncelet machte die Feststellung, daß die Jahreszahl 1192 des ersten dieser beiden Dokumente, die sich auf die gleiche Schenkung beziehen, nicht richtig sein könne, da der darin erwähnte Alberto de Cuc erst im November 1194 Bi-

1) Edouard Poncelet: a.a.O., S.III

2) Edouard Poncelet: a.a.O., S.2. Im Wortlaut wiedergegeben. Das Original befindet sich im Staatsarchiv in Namur

3) Edouard Poncelet: a.a.O., S.1. Im Wortlaut wiedergegeben. Das Original befand sich in den Archives de l'Etat in Mons, wo es 1940 durch Kriegseinwirkungen vernichtet wurde.

schof von Lüttich und im Januar 1196 vom Erzbischof von Köln als solcher eingesegnet worden sei. Da die Namen der 13 unterzeichneten Personen die gleichen sind wie die der Akte von 1198, nimmt Poncelet an, daß die Dokumente wohl beide aus dem Jahr 1198 stammen, ohne jedoch eine befriedigende Erklärung für das Zustandekommen dieser, seiner Meinung nach falschen Jahreszahl anführen zu können.¹⁾ Aegidius von Walcourt scheint sich danach um 1190 oder, folgt man Poncelet, im Laufe des letzten Jahrzehntes des 12. Jahrhunderts mit seinen Brüdern in Oignies niedergelassen zu haben. In einem Schreiben von 1204 bestätigt der Bischof von Lüttich, Hugues de Pierrepont das neue Kloster von Oignies, das er seiner Oberhoheit unterstellt und kündigt eine Weihe der neuerrichteten Kirche für den 24. Juli des gleichen Jahres an.²⁾ Nach 1226 etwa weiht Jacques de Vitry fünf neue Altäre dieser Kirche.³⁾ Am 5. Januar 1233 stirbt Aegidius, der Gründer und erste Prior.⁴⁾ Sein Nachfol-

1) Edouard Poncelet: a.a.O., S.V

2) Edouard Poncelet: a.a.O., S.VI. Im Wortlaut wiedergegeben ebenda S.4. Das Original befand sich in den Archives de l'Etat in Mons, wo es ebenfalls 1940 vernichtet wurde.

3) Nikolaus von Cantimpré: Supplementum zur Vita der Marie v.O.; Acta SS. Junii IV (1707), S.674: "Non multo antem post Romam perveniens, a Domino Honorio, hujus nominis Papa tertio, Episcopatu absolvi se petit: quem multarum precum instantia devictus absolvit. Absolutus ergo apud Oignies venit, sed opus ecclesias, quod super testudinem lapideam sibi in spiritu monstratum fuerat, adhuc factum non reperit; qui nihil tamen haesitans, rei exitum tacitus expectavit. Illo igitur late adjacentes Lotharingiae regiones praedicatione sedula visitante, venerabilis Prior Aegidius de Oignies opus ecclesiae consummare festinans, totam illam fabricam cum quinque altaribus, ut reverendo Praesuli ostensum fuit, in spiritu nutu divino disposuit. Qua completa, Prior mandavit Episcopo Jacobo, ut ecclesiam de Oignies jam perfectam, cum suis altaribus veniens consecraret. Nec morus innectens Episcopus venit, et cum Priore et Fratribus, per ecclesiam prius visam in spiritu super testudinem ascendens, quinque altaria praemonstrato ordine disposita reperit; arridensque operi cum magna cordis exultatione Priorem inquit.

Nach Berlière bittet Jacques d.V. 1226 um seine Enthebung vom Bischofsamt und ist in diesem wie im folgenden Jahr in den Niederlanden zu finden. (Monasticon Belge I, S.451 Anm.2; für die diesbezügliche Stelle bei Nikolaus v.C. gibt Berlière Acta SS. Junii V, S.579 an)

4) Siehe dazu Schluß der Gründungsschönk, S.24ⁿ u.252

Dom Ursmer Berlière gibt dagegen in Monasticon Belge I, S.453 als Todes-tag den 5. Januar 1234, wobei er sich auf das Nekrologium des Kapitels von Fosses bezieht.

ger wird Baudouin de Barbençon, der am 23. Februar 1242 stirbt.¹⁾ Der dritte Prior wird Siger.²⁾

Wie bereits Poncelet festgestellt hat, wird der Name des Hugo von Oignies außer in der Gründungschronik nirgends mehr erwähnt.³⁾ Wir wissen über seine Person daher nur das, was sich aus der Geschichte des Klosters von Oignies ergibt. Danach wird man als sicher annehmen dürfen, daß er ein fertig ausgebildeter Goldschmied war, als er um 1190 oder wenige Jahre später mit seinen Brüdern Walcourt verließ, da er in der Einöde von Oignies kaum Gelegenheit zu einer Ausbildung gehabt haben dürfte. Die Zeit vor der Klostergründung bleibt im Hinblick auf seine Person völlig im Dunkel. Vor allem bleibt unbekannt, wo er bis dahin gearbeitet hat und ob sich etwa in Walcourt selbst eine Goldschmiedewerkstatt befunden haben mag, aus der er eventuell hervorgegangen ist.

Wenn wir auch über die Lebensdaten des Hugo von Oignies nichts wissen, so läßt sich doch sein Alter auf Umwegen ungefähr erschließen. Die beiden bereits erwähnten Stellen aus der Vita der Marie von Oignies, die Poncelet als Beweis für die Richtigkeit der Gründungschronik herangezogen hat, nennen in einer von ihm nicht zitierten Stelle die Mutter des Aegidius, Gründer von Oignies, als fast hundertjährig.⁴⁾ Bei Jacques de Vitry lautet die Stelle:

Cum autem Mater Fratrum de Oignies, gravis-
sima et longa infirmitate laboraret, et
ipsa aliquando ut consolaretur eam ei assis-

1) Dom Ursmer Berlière: a.a.O., S.453

2) ebenda

3) Edouard Poncelet: a.a.O., S.LXVIII. Dieselbe Seite Anm.1: Un seul Hugo est nommé dans les chartes d'Oignies de ce temps: un titre de l'an 1227 mentionne un jardin appartenant au prieuré, situé devant le couvent, et qui "fuit Hugonis de Mons".

4) Poncelet erwähnt zwar weiter unten, daß die Mutter des Priors fast hundertjährig gewesen sei, jedoch nicht im Hinblick auf Hugo v.O., sondern im Zusammenhang mit der Beguinage dieses Klosters, der sie als die älteste Insassin vorgestanden habe (a.a.O., S.LX-LXIII).

teret; illa, utpote anus fere centenaria,
et mortu jam propinqua, gravissimum ha-
bebat anhelitum.¹⁾

Nikolaus von Cantimpré schreibt im Supplementum:

Tunc mater Prioris, ut anus fere centena-
ria, ad verbum Ancillae Christi jam ob-
stomachans, dixit ceteris: Sedete jam et
manducemus.²⁾

Da beide Stellen Szenen aus dem Leben der Marie während ihres Aufenthaltes in Oignies zwischen 1207 und 1213 entnommen sind,³⁾ muß die Mutter in eben jenen Jahren fast hundertjährig und dem Tode schon nahe gewesen sein. Wenn man das "anus fere centenaria" wohl auch nicht wörtlich nehmen dürfen, so geht daraus doch als sicher hervor, daß die Mutter hochbetagt gewesen sein muß, zumal beide Autoren, die sich in der gleichen Weise äußern, sie persönlich gekannt haben. Nimmt man also an, daß sie in jener Zeit etwa 90 Jahre alt gewesen sein mag, so kann auch ihr Sohn Hugo nicht mehr jung gewesen sein. Selbst wenn er der Jüngste unter den Geschwistern gewesen sein sollte,⁴⁾ müßte er in der fraglichen Zeit zwischen 1207 und 1213 wohl bereits ein Alter von mindestens 45 Jahren erreicht haben. Als er 25 bis 30 Jahre später das von ihm signierte und mit 1238 datierte Reliquiar für die Rippe des Hl. Petrus fertigte, mußte er demnach ein mindestens 70- bis 75-Jähriger gewesen sein. Nichts spricht

1) Acta SS. Junii IV (1707), S.651

2) ebenda, S.670

3) Diese Szenen sind im Ganzen für die Person des Hugo v.O. ohne Bedeutung, so daß die die Mutter betreffenden Stellen außerhalb des Erzählungszusammenhanges zitiert werden können.

4) In der Literatur wird vielfach angenommen, daß Hugo der Jüngste unter den 4 Brüdern war; so auch von Courtois; Le trésor, S.9. Diese Annahme bleibt völlig unbegründet, da die Gründungschronik nichts über ihn aussagt als: alter dictus est Hugo, qui fuit in arte aurifabrice operator famosissimus. Vermutlich ließ man sich in diesem Gedanken von der Reihenfolge der Aufzählung leiten und da Hugo von den Brüdern als letzter genannt wird, glaubte man in ihm den Jüngsten sehen zu müssen.

jedoch dagegen, daß er nicht auch 10 oder mehr Jahre älter gewesen sein kann, sofern man mit dem Alter der Mutter nicht zu hoch gegriffen hat. Es ist daher wahrscheinlich, daß Hugo von Oignies über das Jahr 1238 hinaus nicht mehr allzu lange gelebt hat.

Für die beiden anderen für Hugo von Oignies gesicherten Werke, den Kelch und das Evangelienbuch, ergeben sich keinerlei geschichtliche Daten. Zu einer annähernden Datierung wird man nur mit Hilfe stilistischer Vergleiche gelangen können. Von der Geschichte des Klosters von Oignies her kann man jedoch einen Zeitabschnitt abstecken, der als entstehungszeit für diese beiden Werke in Frage kommt. 1204 fand eine Weihe der Kirche statt. Es ist mit einiger Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß man bis zu diesem Jahre alle verfügbaren Mittel und Kräfte zunächst zum Aufbau des Klosters und der Kirche verwenden mußte und sich nicht schon mit der Anfertigung kostspieliger Goldschmiedearbeiten befassen konnte. Der Kelch und das Evangeliar werden daher erst danach für die neuerrichtete Kirche entstanden sein. Damit wäre eine Zeit von etwa 35 bis 40 Jahren für ihre Entstehung gegeben, wenn man annimmt, daß Hugo von Oignies um 1240 oder wenig später gestorben sein muß.

Die von Hugo von Oignies signierten Stücke sind somit offenbar die Werke eines reifen Künstlers, die in dessen mittlerer bis späten Schaffensperiode entstanden sind.

III. Die gesicherten Werke

Rayssius führt wie bereits erwähnt ¹⁾ in seinem 1628 erschienenen Katalog sämtlicher Reliquien der belgischen Klöster und Kirchen auch diejenigen im Besitz des Klosters von Oignies an. Darin heißt es: "Ibidem venerati sumus haud semel has sanctorum subsequentes exuvias: Costam S. Petri apostolorum Principis" und weiter unten: "Calicem inauratum B. Aegidii a Walcuria et Evangelarium eusdem id est librum continens Evangelia". ²⁾ Es sind dies die drei für Hugo von Oignies gesicherten Werke. Die Nennung dieser Stücke im Katalog des Rayssius macht nicht nur deutlich, daß sie sich durch die Jahrhunderte hindurch im Kloster von Oignies befunden haben, sondern beweist auch, daß sie im Bewußtsein der Klostergemeinschaft immer mit dem Gründer von Oignies, unter dem sie entstanden sind, in Verbindung gestanden haben, denn sonst hätte sie Rayssius nicht 400 Jahre nach dessen Tode als diejenigen des "B. Aegidius a Walcuria" anführen können.

Während der kriegerischen Unruhen, die das Land um die Mitte des 17. Jahrhunderts überzogen, wurden diese drei Stücke zusammen mit dem übrigen reichen Schatz von Oignies vorübergehend nach Namur verlagert. In einer Liste von 1648, die sich auf diese Auslagerung bezieht, werden sie genannt. ³⁾ 1794 war der Klosterschatz erneut durch den Einfall der Franzosen gefährdet. Man brachte ihn daher in diesem Jahr in einem Privathaus in Fali-

1) Siehe oben, S. 27

2) A. Rayssius: a.a.O., S. 386/87
Courtoy: Le trésor, S. 136

3) Courtoy: Le trésor, S. 13 und 137

Die Liste von 1648 befindet sich heute im Archiv der Soeurs de Notre-Dame in Namur.

solle unter, wo er bis 1817 verblieb.¹⁾ Nachdem er ein Jahr vom Pfarrer von Falisolle, Joseph Jambotte, verwahrt worden war, wurde er 1818, da die Kirche und ein Teil des Klosters von Oignies zerstört war und die Klostergemeinschaft sich aufgelöst hatte,²⁾ vom letzten Prior den Soeurs de Notre-Dame in Namur übergeben,³⁾ wo er sich heute noch befindet. Die gesicherten Werke des Hugo von Oignies sind darunter und befinden sich in einem außerordentlich guten Erhaltungszustand. Sie sind auch in der Folgezeit nie restauriert worden.⁴⁾

1. Der formale Aufbau

Der Abendmahlskelch und die Patene

Der erste Eindruck, den der Betrachter von diesem Kelch des Hugo von Oignies empfängt, ist der eines äußerst klaren, schönen Aufbaus, der in seiner Straffheit etwas schlichtes behält. Erst bei eingehenderem Studium tritt ein Reichtum an vielgestaltiger Verzierung hervor, in dem sich Liebe zum Detail ausspricht. Eine Fülle von ornamentalem Beiwerk in den verschiedensten Techniken überzieht Fuß, Schaft und Modus des Kelches, ohne jedoch die Geschlossenheit des Umrisses im geringsten zu stören.

1) Der diese Auslagerung betreffende Briefwechsel und die Listen der Stücke, die 1818 übergeben wurden, befinden sich ebenfalls im Archiv der Soeurs de Notre-Dame in Namur. Veröffentlicht bei Courtoy: Le trésor, S.13/14 und 138

2) Siehe hierzu Poncelet: a.a.O., S.XXIX-XXXII

3) Courtoy: Le trésor, S.14 und 138

4) Nach Aussage der Soeurs de Notre-Dame wurden die Werke des Hugo v.O. wie auch alle übrigen Stücke des ehemaligen Klosterschatzes seit sie sich in Namur befinden nur zweimal gereinigt und poliert. Ausbesserungen seien nie vorgenommen worden.

Über einer senkrechten Zarge, die zur Erhöhung der Standfestigkeit auf einer zart profilierten Fußkante aufsteht, steigt der Kelchfuß über rundem Grundriß konisch zum Schaft auf. An der Ansatzstelle des Schaftes wird der Fuß von einem wulstartigen, glatten Ring abgeschlossen. Gleichzeitig hält dieser Ring zehn lanzettförmige Blätter zusammen, die unter ihm herauswachsen und sich über den Kelchfuß legen. Sie bedecken den Schaft wie Blütenblätter einer Margerite. Ihre Spitzen berühren fast den Rand des Fußes. Sie sind aus dem Grund herausgetrieben. Scharfkantig heben sich ihre glatten Seitenwände aus ihm heraus, daß es scheint, als wären sie aufgelegt; eine ebenso scharfe Kante umzieht den oberen Kontur jedes einzelnen Lanzettblattes. In der Breite ist die Oberfläche dieser Blätter völlig eben, ohne jede Wölbung. In der Längserstreckung ist sie leicht nach innen eingezogen, so daß der Kelchfuß von seinem äußersten Rand bis zum Schaftansatz eine schwache Konkavwölbung erfährt. Die glatte Oberseite jedes einzelnen Lanzettblattes trägt je eine in feiner Nielloarbeit ausgeführte stehende Gestalt auf dunklem Niellogrund, umschlossen von Ranken. Dargestellt sind Christus am Kreuz, Maria, Johannes, sechs Apostel und Johannes der Täufer. Um jedes dieser Niellobilder, das sich in der Form ganz der Lanzette einfügt, läuft, gleichsam als Rahmung, eine Riefelung feiner Striche, die rechtwinklig bis an die Kante führen. Oben, unterhalb des glatten Abschlußringes trägt jedes Blatt einen glatten runden Knopf, als wären die Lanzetten nicht aus dem Grund herausgetrieben, sondern aufgelegt und mit einem Nagel angeheftet. Die Zwickel zwischen den Lanzetten sind gefüllt mit getriebenem Blattwerk. Von den Zwickelspitzen, von jeweils einer runden Beere, die von einem kleinen dreilappigen Blatt bedeckt ist oder auf einem etwas größeren sechslappigen aufliegt - die beiden Motive wechseln regelmäßig - ranken sich plastische Laubzweige sym-

metrisch von der Mitte zu den äußeren Zwickелеcken. Nur einmal ist die Symmetrie der Anordnung nicht eingehalten. Ebenso wie die Lanzetten sind auch diese Zwickelfüllungen nicht ganz bis zum äußeren Fußrand geführt, so daß ein wenige Millimeter breiter gatter Rand bleibt. Großer Erfindungsreichtum spricht aus diesen schönen mit Sorgfalt gearbeiteten Ranken, die in jedem Zwickel anders geführt sind und sich in ihrer Anordnung niemals wiederholen.

Oberhalb des Ringes, der den Fuß abschließt, setzt der Schaft an. Er besteht aus zwei gleich gestalteten zylindrischen Stücken, die einen reichgegliederten Nodus einschließen. Das untere Schaftstück zwischen Fuß und Nodus erreicht eine Höhe von 2 cm; ¹⁾ während das obere um wenig niedriger ist. Auf den glatten Grund dieser breiten Ringe ist ein sehr zartes Filigran aufgelegt. ²⁾ Der fein gedrehte Goldfaden ist in einer Spirale geführt und endet in einer kleinen, aus winzigen Goldkörnern gebildeten Blüte. Ein zweiter Goldfaden, der die Spirale begleitet, entsendet an ihrer Außenseite kleine, widerhakenähnliche Abzweigungen mit einem Korn am Ende. Ein Perlrand säumt an der oberen und unteren Kante diese Schaftstücke und gibt dem Filigran eine feste Rahmung. Am unteren Ring ist das Filigran an einigen Stellen ausgebrochen, auch ist das Schaftstück etwas nach innen eingedrückt. Es ist die Stelle, an der die Hand den Schaft umschließt. Doch sind diese Beschädigungen, die einzigen am ganzen Kelch, geringfügig genug, um den Gesamteindruck kaum zu stören.

Eingeschlossen von diesen beiden Filigranringen

¹⁾ Das Maß der Schaftstücke angegeben bei Joseph Braun: Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entstehung, München 1932, S.90

²⁾ Bei Courtoy: Le trésor, S.26, Fig.7 ist das untere Schaftstück in annähernd natürlicher Größe angegeben.

tritt der reich gestaltete Knauf hervor. Seine Grundform ist die einer stark gedrückten Kugel. Entsprechend der Zehnzahl der Lanzetten am Fuß, springen von dem Kern des Nodus zehn weit ausladende Vertikalrippen vor, die in gleichmäßigem Wechsel verschieden gestaltet sind. An den Rändern schmaler, zur Mitte des Knaufs breiter werdend, wölben sich fünf glatte Rippen vor. Über ihren Rücken läuft ein schmales Band mit feinem Ornament auf schwarzem Niellogrund, das sich der Grundform der Rippe anpaßt, indem es ebenfalls zur Mitte des Nodus breiter wird. Von den scharfen Kanten, die die Ornamentstreifen zu beiden Seiten begrenzen, fallen die Wangen der Rippen, die ohne jede Verzierung belassen sind, schräg zum Noduskern ab, so daß die Rippe in der Mitte des Knaufs an der Stelle, wo sie aus dem Kern herauswächst, am dicksten ist. Sehr viel reicher erscheinen die fünf anderen Rippen, wenn auch ihre Grundform die gleiche ist. Zehn fleischige länglich runde Blätter sind derart übereinander gelegt, daß jeweils das untere von dem darüber liegenden halb bedeckt wird. Da auch diese Rippen in der Nodusmitte sowohl am weitesten vorspringen, als auch die größte Breite haben, liegen hier die größten der Blätter, die mit dem Zurücktreten der Rippe zum Noduskern kontinuierlich kleiner werden. Jedes Blatt hat eine gekörnte Mitte, die von kleinen, länglichen Blütenblättchen ähnlichen Formungen in dichter Anordnung umgeben ist. Sie stehen nicht radial zur Blattmitte, sondern umziehen sie, in vertikaler Richtung parallel nebeneinander gelegt, bis sie auf beiden Seiten der Rippe den Noduskern erreichen. Zarte Einbuchtungen in jeder dieser kleinsten Einzelformen heben sich deutlich von der Konvexwölbung der gekörnten Blattmitte ab. Die schräg zur Mitte des jeweils darunter liegenden Blattes abfallende Unterseite, die nach den Rändern der Rippe zum Noduskern hin niedriger wird, gibt den Blättern erst ihr eigentliches plastisches Volumen. Dem

bogig gezahnten Umriß des Blattes folgend, stoßen die Rundungen in spitzem Winkel aufeinander. In der Ausformung dieser kleinsten Details liegt viel Reiz, der einen Künstler mit ausgeprägtem Gefühl für plastische Werte verrät. Doch ebenso reizvoll ist der Wechsel dieser so reich gestalteten Blattrippen mit den schlichten Rippen ohne jede plastische Verzierung, der dem Nodus nicht nur eine reich gegliederte, sondern auch sehr ausgewogene Form gibt, ohne ihn für den Kelch als Ganzes zu wuchtig erscheinen zu lassen. Auch die kleinen gegossenen Blättchen und Trauben, die in einer Reihe an den schmalen Bändern, die am Noduskern zwischen je zwei Rippen entlanglaufen, angebracht sind, bedeuten für den Knauf kein Zuviel an Zierrat. Abgeschlossen wird der Nodus zu beiden Seiten von kurzen, mehrfach profilierten Schaftstücken, die die Verbindung zu den beiden Filigranringen herstellen.

Die Kuppä, die unmittelbar über dem Perlkranz des oberen Schaftstückes ansetzt, wölbt sich zu einer weiten, flachen Schale, deren Durchmesser nur um wenig unter dem des Kelchfußes liegt.¹⁾ Der leicht nach außen gebogene Lippenrand läßt sie noch weiter erscheinen. Bei einem völligen Verzicht auf Verzierung, liegt die Wirkung dieser Schale nur in ihrer Form, ihrem ausgewogenen Verhältnis zum Ganzen und der Schönheit des edlen Materials. Wie sie ist der ganze Kelch aus vergoldetem Silber. Nur die gezeichneten Figuren und Ranken auf den Lanzetten des Fußes und den Stegen der Nodusrippen stehen silbern im schwarzen

1) Joseph Braun: a.a.O., 1932, S.88/89: Der Unterschied der Durchmesser von Fuß und Kuppä beträgt ungefähr 2 cm. Die Höhe der Schale erreicht nicht die Hälfte ihres Durchmessers, sondern verhält sich zu ihm wie etwa 1:2,5, entsprechend ihrer flachen Form. James Weale hat in seinem Catalogue des objets d'art exposés à Malines 1864 auf Seite 63 unter Nr.368 geäußert, die Kuppä des Kelches sei modern. Diese Aussage wurde von Marc Rosenberg, Der Goldschmiede Merkzeichen, Bd.4, Berlin 1928, S.125 übernommen. Weder die Form und Bearbeitung, noch der Goldton sprechen jedoch dafür, daß es sich nicht um die ursprüngliche Kuppä handelt.

Niellogrund. Der schlichte Gesamteindruck des Kelches wird von dem vornehmen Farbzusammenklang des Gold, Silber und Niello stark mitbestimmt.

Die Zarge des Fußes umläuft die gravierte Inschrift: + HUGO : ME : FECIT : ORATE : PRO : EO : CALIX : ECCLESIE : BEATI : NICHOLAI : DE : OIGNIES : AVE : ¹⁾ wobei das Kreuzchen, das vor dem Namen Hugo den Anfang der Inschrift bezeichnet, unmittelbar unter der Spitze jener Lanzette steht, die den Kruzifixus trägt. Die sauber gezeichnete Schrift ist ebenso Schmuck wie Künstler- und Besitzerbezeichnung.

So reich dieser Kelch an plastischem Detail ist, so bleibt er in Aufbau und Gliederung völlig klar und überschaubar. Ebenso deutlich wie die einzelnen Glieder - Fuß, Schaft, Nodus und Kuppel - sich voneinander absetzen, sind auch die Detailformen voneinander geschieden. Nichts wird hier verschliffen, keine verschwommenen Übergänge geschaffen. Ohne Härte, aber mit klar gezeichnetem Kontur tritt jede Einzelform hervor. Scharfe Kanten unterstreichen die straffe Gliederung des Gesamtaufbaus, die ein Auseinanderfallen der einzelnen Teile verhindert und sie zu einem einheitlichen Ganzen zusammenschließt.

Unmittelbare Vorbilder oder Vorstufen für die formale Beschaffenheit des Kelches des Hugo von Oignies gibt es nicht oder sind nicht mehr erhalten. Im ganzen Gebiet des heutigen Belgien sind mir neben dem Kelch von Oignies nur noch zwei weitere bekannt, die dem 13. Jahrhundert entstammen: einer in der Pfarrkirche von Malonne bei Namur, der zweite aus dem ehemaligen Kloster von Afflighem in Hekelgem. Der Malonner Kelch ist aber eindeutig später entstanden als das Werk des Hugo von Oignies, derjenige von Afflighem dagegen

1) Übersetzung siehe oben, S.24

zeigt einen völlig andersartigen Aufbau.¹⁾ Aus dem 12. Jahrhundert ist nichts auf uns gekommen. Ganz ähnlich verhält es sich in Frankreich, wo die Zahl der Abendmahlskelche während der Revolution sehr stark reduziert wurde. Eine formale wie stilistische Entwicklung läßt sich an den wenigen noch erhaltenen Stücken nicht ablesen. Die meisten überkommenen Kelche aus den für die Einordnung des Oignies-Kelches wichtigen Jahrzehnten um 1200 sind deutschen Ursprungs. Doch vertreten gerade diese Kelche einen anderen Typus, wie ihn derjenige des Hugo von Oignies darstellt.

Courtoy nennt als dem Oignies-Kelch verwandt einen Kelch der Kathedrale von Troyes und denjenigen, der der Figur der Ekklesia an der Kathedrale von Reims als Attribut beigegeben ist.²⁾ Damit verweist er auf Frankreich, als den Ausgangspunkt der Untersuchungen.

Der Kelch von Troyes ist einer der wenigen französischen Abendmahlskelche, die auf uns gekommen sind, da er erst im 19. Jahrhundert im Grab des 1223 gestorbenen Herväus, Bischof von Troyes gefunden wurde.³⁾ Da das Todesjahr des Bischofs einen sicheren Terminus ante quem bietet, mag der Kelch wohl im frühen 13. Jahrhundert entstanden sein. Von grundsätzlich ähnlichem Aufbau wie der Kelch des Hugo von Oignies, weicht er in der Einzeldurchführung erheblich von diesem ab. Weich wachsen die Lanzetten, die in der Form Olivenblättern gleichen, aus dem Fußhals und legen sich in leichter Wölbung über den kreuzweise schraf-

1) Der Kelch von Malonne: Ferdinand Courtoy und J. Schmitz: *Mémorial de l'Exposition des trésors d'art*, Namur 1930, S.27: Der Fuß und der Nodus mit den beiden anschließenden Schaftstücken Mitte 13. Jahrhundert. Der kleinere Knauf mit dem darunter befindlichen Stiel und die Kuppe einschließlich des großen Perlkranzes Ende 17. oder Anfang 18. Jahrhundert. - Vom Kelch von Afflighem wird später noch zu reden sein.

2) Courtoy: *Le trésor*, S.27

3) Didron Aîné: *De l'orfèvrerie au moyen âge*; in: *Annales archéologiques*, t.III, 1845 S.206

fierten Fuß. In den Zwickeln erscheinen kleine, abgerundete Blattenden, als befände sich unter der oberen noch eine zweite, auf Lücke angeordnete Blattstellung. Die unverzierten, kantigen Rippen des Nodus sind ebenso gebildet wie die glatten Rippen des Namurer Kelches und stehen wie dort so weit von einander entfernt, daß zwischen ihnen jeweils ein Streifen des Noduskerns sichtbar bleibt. Die flache Kuppä ist ebenfalls ohne Verzierung belassen.

Der von Courtoy angeführte Kelch der Reimser Ekklesia ¹⁾ ist dem Oignies-Kelch bei weitem nicht so verwandt, wie Courtoy meint. Er zeigt lediglich am Fuß eine der Lanzettgliederung ähnliche Gestaltung, der Nodus hat jedoch die Form einer stark gedrückten Kugel ohne Rippen. Sehr viel ähnlicher dagegen ist der Kelch der Ekklesia im Skizzenbuch des Villard de Honnecourt, ²⁾ der sowohl die Lanzettstellung auf dem Fuß wie auch den durch Rippen gegliederten Nodus aufweist. Der gleiche Nodus wie bei dem Kelch von Troyes, zusammen mit einer flachen schmucklosen Kuppä, aber mit einfach rundem, ganz ungegliederten Fuß findet sich auch an einem Grabkelch der Kathedrale von Sens ³⁾ und einem zweiten aus dem Grabe des Bischofs Michael von Villoiseau (+1261) in der Kathedrale von Angers. ⁴⁾ Auch der sicherlich von Frankreich abhängige Kelch der Ekklesia in Straßburg gehört zu dieser Gruppe. ⁵⁾

Mit diesen wenigen Stücken, die alle in mancher Hinsicht mit dem Kelch des Hugo von Oignies verwandt erscheinen, ist der heutige Bestand an

1) Erwin Panofsky: Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims; in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1927, S.75: entstanden in der Zeit von etwa 1230-35

2) Hans R. Hahnloser: Villard de Honnecourt; Wien 1935, S.220: um 1235

3) Joseph Braun: a.a.O., 1932, S.87

4) L.de Farcy: Melanges; in: Revue de l'art chretien, 48.Jg. 1905 S.190, mit Abb. Heute im Musée archéologique d'Angers

5) Hans Jantzen: Das Münster zu Straßburg, Burg b.Marburg 1933, S.84: nach 1230

französischen Abendmahlskelchen des 13. Jahrhunderts bereits erschöpft. So wird man wohl sicher annehmen dürfen, daß ein Typus, wie ihn etwa der Kelch von Troyes vertreten mag, in Frankreich nicht eben selten gewesen ist. Nur der wunderbare Kelch von St. Remi in Reims, der um 1200 entstanden ist ¹⁾ beweist, daß es auch solche von grundsätzlich anderem Aufbau gegeben hat.

Eine beachtliche Anzahl von Kelchen, die diesen französischen Stücken sehr ähnlich sind, haben sich in England erhalten. Der früheste von ihnen wurde im Trab des Erzbischofs von Canterbury, Hubert Walter (+1205) gefunden. Nicht nur das Todesjahr dieses Erzbischofs, auch die rein formale Beschaffenheit des Kelches macht deutlich, daß sich hier das früheste Beispiel dieser Art überhaupt und nicht nur für England erhalten hat, denn der steil hochgeführte Fuß, der ohne Schaft in den merkwürdig gedrückten, nur von zwei Perlringen gefaßten Knauß übergeht und die etwas bauchige Schale geben diesem Kelch eine altertümlichere Form. ²⁾ Was ihn auch sowohl von späteren englischen wie von den französischen Beispielen unterscheidet, ist eine reichere ornamentale Ausstattung in Form von gravierten vegetabilischen Elementen an Fuß und Kuppel. Die Verzierung der Fußzarge aus glatten und schraffierten Freiecken, wie auch der mit Kreuzschraffur bedeckte Grund in den Zwickeln der Lanzetten findet sich ganz ähnlich am Kelch von Troyes wieder.

Unter den aus der Folgezeit erhaltenen Kelchen befindet sich keine geringe Zahl solcher, die den Typus des Canterbury-Kelches aufgegriffen und im Sinne des 13. Jahrhunderts weiterentwickelt haben.

-
- 1) Von der Forschung allgemein dem 12. Jh. zugeschrieben, wie etwa von Jean Babelon: *L'orfèvrerie française*, Paris 1946, S. 39. Dem Filigran zufolge mag er aber doch wohl frühestens am Ende des 12. Jh. entstanden sein.
 - 2) Charles Oman: *English Church Plate, 597-1830*, London 1957, S. 40/41 und Appendix I, S. 299: englische Arbeit, dem Charakter der Ornamentik nach nicht viel später als Mitte 12. Jh., ca. 1160

Die Entwicklung spricht sich in der Hauptsache in den veränderten Proportionen aus: aus einer flacheren Platte steigt der Fußhals schlanker auf, der Nodus, in der Regel jetzt von zwei Schaftstücken begleitet, ist schärfer profiliert, die flache Kuppel, immer unverziert, hat die bauchige Form aufgegeben. Alle Einzelglieder sind stärker akzentuiert und gegeneinander gesetzt, laufen nicht wie in Canterbury ineinander über. Was die Gestaltung von Fuß und Nodus betrifft, so kann die mit dem Canterbury-Kelch gegebene Grundform in verschiedenen Varianten auftreten. Die Blätter, die Fußhals- und -platte bedecken, können zugespitzt sein wie bei dem Kelch der Kathedrale von Salisbury oder abgerundet wie bei demjenigen von Børse in Norwegen, heute im Kunstindustriemuseum von Oslo, der sicher eine englische Arbeit ist.¹⁾ Abgerundete in doppelter Stellung auf Lücken angeordnete Blätter zeigt der Kelch des Münsters von York. Eine reichere Anordnung von doppelten Blättern mit zugespitzten Kleeblattenden findet sich bei zwei Kelchen der Kathedrale von Chichester und im National Museum von Wales in Cardiff und eine Verbindung von runden und kleeblattförmigen bei dem in Dragsmark in Schweden, ebenfalls einer englischen Arbeit.²⁾ Was alle diese Kelche miteinander verbindet ist, daß sich die Blätter oder Lanzetten in einer einheitlichen, polygonal gebrochenen Oberfläche über den Fuß legen und sich erst an den Spitzen voneinander lösen. Außerhalb von England findet sich diese Form nur am Kelch der Reimser Ekklesia. Der Kelch von Troyes zeigt dagegen die doppelte Blattstellung. Alle diese bisher angeführten englischen Stücke haben einen Nodus mit teils einfächeren, teils mehrfach scharf profilierten Rip-

1) Charles Oman: a.a.O., S.41 Anm.4.

2) Charles Oman: a.a.O., S.42: There is no means of dating any of them exactly, but together they afford us a glimpse of first class English goldsmiths' work in the middle of the reign of Henry III. (1216-1272)

pen. Einen Sonderfall stellen die beiden Kelche von Oslo und Dragsmark dar. Bei dem einen verlaufen die Rippen schräg rotierend, bei dem anderen brechen die ebenfalls schräg geführten Rippen in der Mitte des Knaufs in spitzem Winkel um und laufen wieder zurück. Beides reichere Lösungen, denen der vertikal gerippte Nodus zugrunde liegt. In den Kathedralen von Lincoln und Exeter befinden sich noch zwei weitere Kelche mit Rippennodus, aber rundem ungegliedertem Fuß, ¹ damit dem Grabkelch von Angers und dem Kelch der Straßburger Ekklesia aufs engste verwandt.

Die Beziehungen zwischen dem englischen und französischen Abendmahlskelch sind so eng, daß sie sich zu einer Gruppe zusammenschließen. Gemessen an dem äußerst lückenhaften Denkmälerbestand ist die Anzahl dieser mit dem Oignies-Kelch verwandten Stücke sehr groß.

Anders dagegen verhält es sich in Deutschland. Hier ist bei einem sehr viel dichteren Bestand an Monumenten Verwandtes nur vereinzelt zu finden. Eine dem Oignies-Kelch vergleichbare Gestaltung teilweise findet sich an dem Henkelkelch vom Stift St. Peter in Salzburg, heute im Kunsthistorischen Museum in Wien, der von der Forschung einheitlich um 1200 angesetzt wird. ² Der Fuß ruht zwölf auf dem Grund getriebene, vom Schaft zum Fußrand verlaufende plattartige Erhöhungen mit den getriebenen Halofiguren der Apostel. Bei einem Vergleich mit dem Stück von Oignies wird jedoch eine von diesem grundsätzlich verschiedene Auffassung deutlich. Was dort der straffen Gliederung des Aufbaus in vertikaler Richtung dient, wird hier zu einer

1) Charles Oman: a.a.O., S.41: Die Gruppe von Kelchen, zu der diese beiden Stücke gehören ist in einem Zeitraum von 100 Jahren von 1180 ab entstanden. Siehe auch Appendix I, S.299/300

2) Hermann Knechtel: Der Oignies-Kelch aus dem Kloster Wilten; in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N.F. XII 1938, S.22-24; Hoffmann: Kirchliche Kunstschatze aus Bayern. Ausstellungskatalog München 1937, S.1: 1932, Abb. 1, um 1200

plastisch-dekorativen Durchgestaltung der Gesamtform. Die Blattzungen wirken nicht wie auf den Grund aufgesetzt, sie sind vielmehr ein Teil dieses Grundes, aus dem die Furchen, die ihren Kontur umlaufen, herausgehoben erscheinen. Diesen Eindruck vermitteln die Zwickel, die, an der Oberfläche ganz glatt, bis zur selben Höhe wie die Blätter vorgetrieben sind. Darüber hinaus wölben sich die stark vorgetriebenen Apostelfiguren, die, viel zu breit für die ihnen zur Verfügung stehende Fläche, zwischen den Blatträndern eingeklemmt werden. Diese Treibarbeiten geben jedem Blatt eine konvexe Wölbung, die oberhalb der Apostelköpfe zum Schaft umbricht, zu dem sich die sehr schmal gewordenen Blattenden hier zusammenschließen. Ein breiter, mit bunten Steinen besetzter Rand, auf dem der Kelch ohne Zarge aufruhrt, umzieht den Fuß und wirkt in seiner flachen Horizontallagerung der Vertikalrichtung der Blätter entgegen. Auch von der Kristallkugel, die ohne Schaftstücke, nur von einem starken Perlring gehalten, als Knauf zwischen Fuß und Kupa eingeschoben ist, wird diese Richtung nicht weitergeführt zu den Blättern, die in völlig gleicher Bildung wie am Fuß die untere Hälfte der sehr hoch aufsteigenden Kupa bedeckt. Hier sind zwölf Propheten dargestellt. Die stark vorquellende Plastik ist nach Klapsia eine Eigenart der Goldschmiedewerkstätten im oberbayrisch-salzburgischen Raum. Das wird auch an dem Kelch von St. Ulrich in Augsburg deutlich.¹⁾ Dieser Augsburger Kelch, eine bayrische Arbeit von etwa 1200²⁾ ist in seinem Aufbau mit dem Salzburger Stück verwandt, steht in manchem aber dem Kelch des Hugo von Oignies näher. Die hohe, durch die herausgetriebenen Blattzungen ausgebauchte Kupa mit dem breiten

1) Heinrich Klapsia: a.a.O., S.23/24

2) Heinrich Klapsia: a.a.O., S.24: um 1185

M.Hartig: Das Benediktiner-Reichsstift Sankt Ulrich und Afra in Augsburg, Augsburg 1923, S.71: um 1200

oberen Rand über einem kräftigen Rundprofil wie auch die sonst nirgends wiederkehrende Kristallkugel als Nodus aht der Augsburger Kelch mit dem Salzburger gemeinsam. Für das breit und flach Lagernde des Salzburger Kelchfußes findet sich hier jedoch nichts direkt Vergleichbares. Der steil zum Schafttring aufsteigende Fuß steht dem Namurer Kelch näher, zumal jede zweite der Blattzungen die Gravierung einer stehenden Heiligengestalt vor gemustertem Hintergrund zeigt.

Den Fußhals herablaufende Lanzettblätter in Verbindung mit Medaillons, die in die Zwickel eingefügt sind und getriebene Engelhalbfiguren enthalten, zeigt der Kelch der Stiftskirche St. Peter zu Fritzlar vom Ende des 12. Jahrhunderts.¹⁾ Die Lanzetten sind ganz mit Rankenornamenten bedeckt. Rund um die Kuppä thronen getriebene Apostel unter einer Rundbogenstellung.

Keiner dieser drei Kelche, die eine ähnliche Gestaltung des Fußes zeigen wie der des Hugo von Signies, weisen hingegen einen gerippten Knauf und eine glatte, ohne Verzierung belassene Kuppä auf. Wohl ist beides auch an deutschen Kelchen zu finden, doch ähnlich wie die radiale Aufteilung des Fußes, gemessen an der Zahl der erhaltenen Denkmäler, nicht allzu häufig. Nur zwei deutsche Kelche sind mir bekannt, die neben den Lanzetten am Fuß auch einen Rippennodus und eine glatte Schale haben. Es handelt sich einmal um den Kelch in Marienstatt, eine rheinische Arbeit von bereits der Mitte des 13. Jahrhunderts,²⁾ die den französischen Kelchen, besonders dem von Troyes sehr nahe steht. Er unterscheidet sich von diesem in der Hauptsache durch den Nodus, welcher glatte

1) Gisliind Ritz: Eucharistia. Ausstellung Deutsche eucharistische Kunst, München 1960; in: Das Münster, 13. Jg. 1960, S. 370: Fulda, Ende 12. Jh. Der Knauf mit den anschließenden Schaftstücken und die durchbrochene Fußzarge sind gotische Erneuerungen.

2) Fritz Wille: Tausend Jahre deutscher Kunst am Rhein; Berlin 1932, 2. Tafelband, Tf. 135: rheinisch, Mitte 13. Jh.

Rippen zeigt im Wechsel mit solchen, die einem Stück gedrehten Seil ähnlich sind. Der zweite dieser Kelche ist ein Stück der ehemaligen Sammlung Spitzer, das am Fuß die Inschrift trägt: SWICHERUS DEDIT. Obgleich von etwas gedrungenen Proportionen, hervorgerufen durch die altertümlichere Halbkugelform der Kuppä, mag dieser Kelch wohl doch bereits dem 13. Jahrhundert angehören.¹⁾ In der Gestalt steht der von zwei ornamentierten Schafttringen eingeschlossene Nodus dem des Oignies-Kelches ungemein nahe. Lediglich die dichter übereinandergelegten Blättchen, die eine einheitlich krause Rippenoberfläche ergeben und der Perlstab, der über den Rücken der glatten Rippen läuft, unterscheidet ihn von diesem. Der ziemlich flache Fuß zeigt eine vegetabilische Dekoration von radial gestelltem krautigem Blattwerk.

Der Knauf dieses Swicherus-Kelches findet sich noch ein zweitesmal an einem Kelch in Engelnstadt bei Braunschweig von etwa der Mitte des 13. Jahrhunderts²⁾ aus dem ehemaligen Zisterzienserkloster Marienthal.³⁾ Der Perlstab auf den glatten Rippen ist hier durch ein Profil ersetzt. Der Nodus wirkt im ganzen kompakter, da die Rippen aneinandergewachsen sind und sich nicht einzeln frei vom Noduskern lösen. Auch hier ist die halbkugelige Kuppä ohne allen Dekor. Der Fuß zeigt allerdings keine Lanzettgliederung. Diese beiden Kelche sind die einzigen mir bekannten Stücke,

-
- 1) Emile Molinier: L'orfèvrerie religieuse et civile du V^e à la fin du XV^e siècle, Paris 1902, S.158 Anm.1: deutsch, nach dem Stil der Ornamentik wahrscheinlich 13.Jh.
J.J.Marquet de Vasselot hat diesen Kelch 1906 im Catalogue raisonné de la Collection de Martin Le Roy unter Nr.44 als zu dieser Sammlung gehörig angeführt. Wo er sich heute befindet ist mir leider nicht bekannt.
 - 2) Joseph Braun: a.a.O., 1932, S.173. Der Ständer wurde im 15.Jh. mit höheren Schaftstücken versehen (siehe ebenda S.85)
 - 3) Auf dem Fuß befindet sich eine dem Namurer Kelch sehr ähnliche Inschrift: + FRIDERICUS : ME : FECIT : + CALIX : SANGTE : MARIE : IN : VALLE, Siehe Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogtums Braunschweig Bd.III, Wolfenbüttel 1906, S.315

deren Knäufe mit dem des Oignies-Kelches unmittelbar verwandt sind.

Auch bei späteren Stücken kommt der Rippenknauf gelegentlich vor wie beispielsweise bei den Kelchen von Haffen und Schahren a.d.Mosel,¹⁾ oder Wittingen, Helmstedt und der Katharinenkirche in Braunschweig.²⁾ Die radial gestellten Lanzetten am Fuß sind mir aus späterer Zeit nur noch einmal bekannt bei dem Kelch, den man im Grab des Trierer Erzbischofs Heinrich von Finstingen (+1286) gefunden hat. Die glatte unverzierte Kelchschale wird in Deutschland erst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts häufiger, um sich gegen Ende dieses Jahrhunderts allmählich zur Becherform der Hochgotik umzubilden.

Der Fuß der deutschen Kelche seit etwa 1200 zeigt meist vier Rundmedaillons mit getriebenen oder in Niello ausgeführten Szenen aus dem Christusleben. Die schönsten und am reichsten ausgestatteten Beispiele bilden die Kelche von St.Godehard in Hildesheim aus den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts,³⁾ und der aus St.Trudpert im Metropolitanmuseum in New York von etwa 1230-40.⁴⁾ Auch der Kelch des Sifridus in Borgå (Finland), der wegen seines Rankenwerks am Lippenrand von der älteren Forschung teilweise der unmittelbaren Nachfolge des Hugo von Oignies zugeschrieben wurde,⁵⁾ heute aber allgemein als eine westfälische Arbeit um 1230 angesehen wird,⁶⁾ hat den von vier

1) Fritz Witte: a.a.O., 1932, 2.Tfbd., Tf.135: Kelch von Haffen, Kr.Rees: 2.Hälfte 13.Jh.; Kelch von Schahren a.d.Mosel: um 1280

2) Erich Meyer: Spätromantische Abendmahlskelche in Norddeutschland; in: Jahrb. der preuss. Kunstsammlungen Bd.53 1932, S.186: Kelch der Katharinenkirche in Braunschweig 3.Viertel 13.Jh.; Kelche von Wittingen und der Walpurgiskirche in Helmstedt: Ende 13.Jh.

3) Joseph Braun: Meisterwerke der deutschen Goldschmiedekunst der vorgotischen Zeit, II.Teil, München 1922, S.13 Nr.63

4) Heinrich Konikhaus: Schmucke des deutschen Kunsthandwerks, München 1925, S.117

5) H.P.Mitchell: a.a.O., S.279

6) Erich Meyer: a.a.O., 1932, S.167-169 fügt diesen Kelch sowohl wegen der Ikonographie der Medaillons als auch wegen des Gesamtaufbaus mit dem Hildesheimer Kelch, dem der Pfarrkirche von Ludinghausen und einem wei-

Medaillons, deren Rund in einer Spitze zum Schaft emporläuft, besetzten Fuß. Die Nodi dieser drei Kelche sind abgeplattete Kugeln, in Borga besetzt mit rautenförmigen und kreisrunden Rotuli. Die breiten Kelchkuppen sind ebenso reich ausgestattet wie die Füße. Die Themenwahl der Darstellungen in den Medaillons bleibt durchaus nicht auf das Christusleben beschränkt. So sind bei grundsätzlich ähnlicher Gliederung des Fußes bei dem Kelch von Moritzberg bei Hildesheim ¹⁾ vier Szenen aus dem Alten Testament dargestellt oder bei dem sogenannten Eptinger Kelch im Historischen Museum in Basel ²⁾ die vier Evangelistensymbole.

Im Gegensatz zu dem aufsteigenden Zug der Lanzetten am Kelch des Hugo von Oignies wie der ganzen Gruppe von französischen und englischen Abendmahlskelchen erhält der Fuß dieser deutschen Kelche durch die Medaillons eher etwas Breit Lagerndes. Diese Gestaltungsweise bleibt durch das gesamte 13. Jahrhundert hindurch die vorherrschende.

Erich Meyer hat gegenüber der "dekorativ angeordneten Verzierung durch Medaillons, Blattwerk und Filigran" der deutschen, im Aufbau der englischen und französischen Kelche eine Vereinfachung und Straffung im Sinne der Gotik erkannt. ³⁾ Damit ist die Grundhaltung dieser westlichen Arbeiten deutlich gemacht. Trotz des gelegentlichen Aufgreifens der neuen Gestaltungsprinzipien ist es in Deutsch-

teren im Victoria und Albert-Museum in London zu einer Gruppe zusammen, die in Westfalen entstanden sein müsse. Für den Borga-Kelch, den er um 1230 ansetzt, hält Meyer ein maasländisches Vorbild für wahrscheinlich. Die drei anderen Kelche setzt er zeitlich etwas später an.

- 1) Erich Meyer: a.a.O., 1932, S.165: Kölner Arbeit, verwandt mit dem Kelch von St. Aposteln in Köln.
Heinrich Klopsia: a.a.O., S.28: wohl schon nach 1200 entstanden in Niedersachsen.
- 2) Hans Reinhardt: Der Basler Münsterschatz. Katalog der Ausstellung in der Barfüßerkirche zu Basel Sept.-Okt.1956, S.15 Nr.5: Eine Stiftung des Ritters Gottfried von Eptingen. Oberrheinisch, wahrscheinlich Basel, nach 1213.
Paul Ganz: Geschichte der Kunst in der Schweiz, Basel 1960, S.148: um 1240
- 3) Erich Meyer: a.a.O., 1932, S.164

land während des 13. Jahrhunderts nicht zur Ausbildung eines gotischen Kelchtypus gekommen, wie wir es im Westen beobachten können. Zwar haben sich auch diese deutschen Kelche gegenüber denjenigen des 12. Jahrhunderts gewandelt, doch bleiben sie in ihrer Gesamtaufassung bis gegen ins Ende des Jahrhunderts staufisch-spätromanisch, selbst dann, wenn gotische Motive, wie Lanzetten und Rippennodi aufgenommen werden. Man wird daher wohl mit einiger Sicherheit sagen können, daß die Entstehung dieses gotischen Kelchtypus im Westen liegt, und vermutlich nimmt Frankreich, als das Kernland der Gotik, bei seiner Entwicklung die führende Stellung ein. Wo in Deutschland Motive des Westens übernommen werden, erscheinen sie weit mehr in einem dekorativen System verspannt, als daß sie zu einer Vereinfachung und Straffung beitragen. Wichtiger als der neue architektonisch straffe Aufbau bleibt die reiche Ikonographie des Kelches, die auf das Maßpfer bezogenen Szenen oder Figuren, die in ihrem gedanklichen Gehalt weitgehend dem theologischen Ideenreichtum des 12. Jahrhunderts verpflichtet sind. Figurale Darstellungen finden sich dagegen auf keinem einzigen französischen oder englischen Kelch.¹⁾

Hier hält der Abendmanische Kelch des Hugo von Sigmaringen etwa die Mitte zwischen den beiden Auffassungen. Im Aufbau ganz dem westlichen Typus verpflichtet, zeigt er doch auf jeder der Lanzetten eine stehende Figur, ohne daß die Klarheit des Auftrisses darunter litte. Sicher geht diese Verbindung der neuen formalen Gestaltung mit einem theologisch-

1) Eine Ausnahme unter den deutschen Kelchen bildet der von Marienstatt, der sich so eng an die westlichen Arbeiten anschließt, daß man wohl einen französischen oder englischen Kelch als unmittelbares Vorbild annehmen muß, will man die rheinische Entstehung aufrecht erhalten. In gewissem Maße gilt dies auch für den Kelch von Sigmaringen. Auch derjenige der ehem. St. Später zeigt keinerlei Vergleichbares mehr. Es ist einigermaßen schwierig, dieses Stück einzuordnen. Aus dem Bestand deutscher Kelche fällt er seiner Gestaltung nach heraus, ohne sich jedoch ohne weiteres den westlichen anschließen zu lassen. Möglicherweise gibt für seine Annahme, daß es sich um eine deutsche Arbeit handelt, keine Begründung an.

inhaltlichen Programm auf Vorbilder zurück, die uns nicht mehr erhalten sind, denn auch die beiden bereits um 1200 entstandenen deutschen Kelche von Salzburg und Augsburg zeigen Figuren in den Blattzungen des Fußes. Dafür, daß es sich in Salzburg um ein übernommenes Motiv handelt, sprechen die Rankenenden, die oberhalb der Apostelköpfe sich zum Fußhals ziehen, ohne daß man recht wüßte, woher sie kommen. Sie sind hier vermutlich von einer ähnlichen Komposition übernommen, wie sie auch bei dem Oignies-Kelch zu finden ist, wo jede Figur vor einem ganz mit einer Ranke bedeckten Hintergrund steht. Da die Salzburger Figuren ihre Lanzetten fast ganz ausfüllen, mußte man die Ranke an dem einzigen freien Platz über den Köpfen anbringen. Auch ist der Salzburger Kelch neben dem von Oignies der einzige, der am Fuß das Kollegium der Apostel dargestellt zeigt. Als Zeugen der Einsetzung des Abendmahls sind die Apostel öfter auf Kelchen zu finden wie auf den von St. Aposteln in Köln,¹⁾ Ottobeuren²⁾ und Wörishofen³⁾ und dem bereits früher erwähnten Kelch von Fritzlar, immer jedoch auf der Kupa,⁴⁾ dem eigentlichen eucharistischen Gefäß. In Salzburg erscheinen dort zwölf Propheten des Alten Testaments. Man möchte die Anordnung eher umgekehrt annehmen. Für die Apostel am Fuß mag daher ebenso wie für die Ranken hinter ihren Köpfen und die Lanzettgliederung ein Kelch

-
- 1) Erich Meyer: a.a.O., 1932, S.164-166; Kölner Arbeit. Stanzmedaillons verwandt mit den Dachreliefs auf der jüngeren Seite des 1237 vollendeten Aachener Marienschreins. Setzt man danach den Kelch in die gleiche Zeit, so könnte er mit jenem identisch sein, den Heinrich von Heinsberg, seit 1230 Propst von St. Aposteln, der Kirche geschenkt hat. Das hohe glatte Schaftstück unterhalb der Kupa ist eine spätere Einfügung, das die Proportionen des Kelches verfälscht.
 - 2) Heinrich Klopsia: a.a.O., S.25; Bayern 1215-1220 Hoffmann: Ausstellungs-Katalog "Kirchliche Kunstschatze aus Bayern; a.a.O., S.13 Nr.18; um 1220-1230
 - 3) Joseph Braun: a.a.O., 1932, S.85; stammt ebenfalls aus Ottobeuren und ist dem in Ottobeuren befindlichen gleichartig. Sowohl beim Kelch von Wörishofen wie bei dem von Ottobeuren befindet sich unter den Aposteln die Gestalt Christi. (ebenda S.155)
 - 4) Joseph Braun: a.a.O., 1932, S.190

vorbildlich gewesen sein, bei dem sich die figurale Ausstattung nur auf den Fuß beschränkte, da die Kuppel ohne Schmuck blieb, ähnlich wie bei dem des Hugo von Oignies. Es scheint daher auch in dieser Hinsicht für den Kelch von Oignies Vorbilder gegeben zu haben.

Johannes der Täufer unter den Aposteln ist mir von keinem der deutschen Kelche bekannt. Wohl wird er gelegentlich auch dargestellt, aber in anderem Zusammenhang, wie auf dem von Herzog Konrad von Masovien (1191-1247) gestifteten Kelch in Plock mit vier Propheten des Alten Bundes ¹⁾ oder von Wörishofen in Gesellschaft von vier Heiligen.²⁾ Die Ikonographie der Abendmahlskelche ist in Deutschland jedoch so vielfältig, daß es kaum möglich scheint, für jede Themenzusammenstellung sichere Parallelen zu finden. So ist auch Christus am Kreuz mit Maria und Johannes (als Hinweis auf die unblutige Erneuerung des Opfertodes während der Messe) sehr häufig zu finden als eine von meist vier Szenen aus dem Leben Christi wie beispielsweise auf dem Kelch von Borgå, wie aber, so viel ich sehe, in Begleitung der Apostel. Wie weit es sich hierbei um eine Besonderheit des Oignies-Kelches handelt oder wie weit diese Thematik bei anderen Kelchen bereits vorgebildet war, muß offenbleiben. Der Kelch von Malonne, der in der Gestaltung des Fußes dem Kelch des Hugo von Oignies am nächsten steht, aber wie bereits gesagt später ist, zeigt lediglich in einer seiner Fußlängsetten einen Kruzifixus, während alle übrigen ohne Figurenschmuck bleiben.

Nach allem bisher Besagten erscheint der Kelch des Hugo von Oignies als Synthese der deutschen Abendmahlskelche im Hinblick auf ihre Ikonographie und der neuen architektonischen Auffassung der westlichen Kelche, gleichzeitig damit der ro-

1) Joseph Braun: a.a.O., 1932, S.187

2) Die Heiligenfiguren befinden sich am Fuß des Kelches.

manischen Tradition und der Gotik. Daß die reiche figürliche Ikonographie der Abendmahlskelche auch im Maasland heimisch gewesen sein muß, beweist der Kelch der ehemaligen Abtei von Afflighem in Hekelgem, der in seiner Gesamtkonzeption ganz dem Typus der deutschen Kelche angehört. Seinem Figurenstil zufolge mag er etwa gleichzeitig mit dem des Hugo von Oignies entstanden sein.¹⁾ In Frankreich dagegen scheint ein ikonographisches Programm auch in romanischer Zeit keine so wesentliche Rolle gespielt zu haben. Der Henkelkelch des Abtes Suger von St.Denis in der Sammlung Widener in Philadelphia²⁾ zeigt am Fuß lediglich vier kleine Medallions, von denen nur noch eines ursprünglich ist und einen segnenden Christus in Halbfigur zeigt. Der Kelch von St.Remi in Reims, der zwar sicher erst um 1200 entstanden ist, wie sein fortschrittliches Filigran beweist,³⁾ in seinem Gesamtaufbau aber noch sehr stark im Romanischen verhaftet ist, trägt wie auch die gotischen Kelche Frankreichs überhaupt keine figürlichen Darstellungen.

Es muß ungeklärt bleiben, wie weit Hugo von Oignies mit seinem Kelch im Einzelnen an unmittelbare Vorbilder anknüpft und was als seine persönliche Leistung gelten darf. Nirgends findet sich beispielsweise vorher die reiche Ausgestaltung des Knaufs und die scheinbar mit einem Nagel am Fuß befestigten und durch einen Ring abgeschlossenen Lanzetten. Dasselbe gilt natürlich auch für die Verbindung der romanisch deutschen Ikonographie und dem gotisch französischen Aufbau seines Kelches. Sicher ist aber, daß Hugo von Oignies sich mit diesem Werk als ein fortschritt-

1) Über den Figurenstil siehe unten S. 162

Der Kupa und der untere, paßförmige Teil des Kelches ist eine Hinzufügung des 16. Jh.

2) Marc Rosenberg: Ein wiedergefundener Kelch; in: Festschrift zum 60. Geburtstag von Paul Clemen, Düsseldorf 1926, S. 209 ff: von Abt Suger von St. Denis ca. 1145 in Auftrag gegeben. Abb. siehe ebenda.

3) Auf das Filigran wird im Zusammenhang mit der Ornamentik des Hugo v. O. näher eingegangen.

licher Künstler zeigt, der sich den neuesten, der Gotik zugewandten Strömungen anschließt.

Zu dem Abendmahlskelch des Hugo von Oignies hat sich auch die Patene erhalten, die sich heute ebenfalls im Kloster der Soeurs de Notre-Dame in Namur befindet. Zwar ist sie nicht wie der Kelch inschriftlich für Hugo von Oignies gesichert, doch wurde ihre Zugehörigkeit zu dessen Werk von der Forschung nie in Zweifel gezogen. Es ist der Stil ihrer figürlichen Darstellungen, der sie dem Oeuvre dieses Künstlers verbindet, wie im Kapitel über dessen Figurenstil im einzelnen nachgewiesen werden soll. Daß sie tatsächlich zu dem besprochenen Kelch gehört, ist ebenfalls nicht sicher, wird aber durch ihre Maße wahrscheinlich. Nach der *Schedula diversarum artium* des Theophilus soll der Durchmesser der Patene der Höhe des Kelches gleich oder nur wenig größer sein.¹⁾ Wie Braun festgestellt hat, ist dieses Maßverhältnis von Kelch und Patene bei vielen Stücken des 11., 12. und 13. Jahrhunderts anzutreffen,²⁾ und auch auf die des Hugo von Oignies trifft es zu.³⁾ Für den Durchmesser der Vertiefung der Patene gilt schon seit dem 10. Jahrhundert, daß er dem der Kelchkuppa entsprechen soll.⁴⁾ Dies scheint bei der Oignies-Patene ebenfalls annähernd der Fall zu sein,⁵⁾ was auf ihre Zugehörigkeit zu diesem Kelch schließen läßt.

Diese Patene des Hugo von Oignies hat die einfache Form eines Tellers mit einem glatten horizontalen äußeren Rand und einer ungegliederten run-

1) Albert Ilg: Theophilus Presbyter: *Schedula diversarum artium*, Wien 1874, S. 181

2) Joseph Braun: a.a.O., 1932, S. 220

3) Courtoy: *Le trésor*, S. 27-28: Höhe des Kelches 0,178, Durchmesser der Patene 0,175

4) Joseph Braun: a.a.O., 1932, S. 211

5) Das genaue Maß für den Durchmesser der Vertiefung ist mir nicht bekannt. Doch ergibt sich aus dem Verhältnis von etwa 1:9, in dem sich die Breite des horizontalen Tellerrandes zum Gesamtdurchmesser der Patene verhält, daß der Durchmesser der Vertiefung etwa 14 cm oder wenig darunter betragen muß.

den Vertiefung, in deren Mitte als einziger Schmuck die niellierte Darstellung der Trinität in Gestalt eines Gnadenstuhls angebracht ist. Ein schmales Ornamentband, dessen Muster auch über den Rücken einer der glatten Rippen des Kelchnodus läuft, umschließt diese Darstellung in einem Kreisrund. Auf dem horizontalen Tellerrand ist zu Häuften der Figuren ein kleines Kreuz mit Lilienenden eingraviert.

Nach Braun ist diese Art eines einfachen Tellers mit ungliederter runder Vertiefung vom 10. bis zum 16. Jahrhundert die bei weitem vorherrschende Form der Patene und zwar in sämtlichen Kunstlandschaften.¹⁾ Daneben tritt aber auch sehr häufig noch eine reicher gegliederte Form auf, bei der eine vier- oder mehrpaßförmige Vertiefung entweder an der Stelle der runden tritt, oder als eine zweite dieser einbeschrieben ist. Auch diese Form läßt sich bis ins 10. Jahrhundert zurückverfolgen, wie die in diesem Jahrhundert entstandene Gauze-liuspatene in Nancy beweist, und läuft, wie Braun festgestellt hat, bis ins 16. Jahrhundert hinein neben der anderen einher, wobei auch sie auf keine bestimmte Landschaft beschränkt bleibt.²⁾ So finden sich während des hier interessierenden 13. Jahrhunderts beide Patenenformen sowohl bei den gotischen Kelchen Frankreichs und Englands wie bei den spätromanischen Deutschlands.

Aus dem Maasgebiet ist mir neben der des Hugo von Oignies aus dem gesamten 12. und 13. Jahrhundert überhaupt keine zweite Patene bekannt. Von den beiden französischen, die auf uns gekommen sind, zeigt die zum Kelch des Bischofs Herväus von Troyes (+1223) gehörige die schlichte runde Vertiefung, die des Grabkelches des Bischofs Villoiseau von Angers (+1260) dagegen eine vierpaßförmige. Von den 16 erhaltenen englischen Patenen

1) Joseph Braun: a.a.O., 1932, S.211

2) ebenda, S.213

des 12. und 13. Jahrhunderts haben vier die einfach runde Vertiefung, die übrigen eine vier-, oder mehrpaßförmige, die meist einer runden einbeschrieben ist. Schon in den beiden frühesten, die wir von ihnen kennen, und die zeitlich nur um wenig auseinander liegen, sind beide Typen vertreten. Es ist die Patene, die zu dem Grabkelch des Erzbischofs Hubert Walter in Canterbury gehört (um 1160)¹⁾ - sie vertritt den ersten Typus - und die in einem Bischofsgrab in Chichester gefundene, nicht viel jüngere Patene, die zum zweiten Typus gehört.²⁾ Von den oben behandelten englischen Kelchen, die in ihrem Aufbau demjenigen des Hugo von Oignies nahe stehen, hat nur noch der des Münsters von York eine Patene mit einfach runder Vertiefung. Die übrigen haben, soweit heute überhaupt noch, dann solche mit vier-, sechs- oder achtpaßförmiger Vertiefung. Ebenso kommen aber auch beide Patenentypen bei Kelchen vor, die in ihrem Aufbau mit dem des Hugo von Oignies nichts zu tun haben. Das heißt also, daß zu einem bestimmten Kelchtypus nicht auch ein bestimmter Typus der Patene gehört. Das Bild, das sich uns in Deutschland bietet, bestätigt dies. Denn auch hier haben die Patenen grundsätzlich dieselbe Form, obgleich sich die Kelche so weitgehend von denjenigen des Westens unterscheiden.

Doch wenn auch die Form der deutschen Patenen die gleiche ist wie die der westlichen, in ihrer dekorativen Ausgestaltung und dem ikonographischen Programm verhalten sie sich zu diesen ähnlich wie die deutschen Kelche zu denen des Westens. Die englischen wie die französischen Stücke sind von

1) Der weiche Übergang vom Rand dieser Patene zu ihrer Vertiefung entspricht der Durchführung des dazugehörigen Kelches, bei dem die einzelnen Glieder nicht so kräftig gegeneinandergesetzt sind wie bei den späteren Stücken.

2) Charles Oman: a.a.O., S.47 und Appendix I S.304
Der zu dieser Patene gehörige Kelch gehört nicht zu den hier behandelten Stücken, er zeigt einen einfach runden Fuß und einen Nodus von gedrückter Kugelform.

äußerster Schlichtheit, gleichgültig, welchem Typus sie angehören. Meist findet sich nur in der Mitte der Vertiefung eine kreisrunde Gravierung, manchmal von einer Inschrift gerahmt.

Wo bei einigen englischen Stücken wie bei denen von Wyke und Worcester¹⁾ zusätzlich gravierte Rankenmuster angebracht wurden, geschah dies mit Zurückhaltung und nur an den Zwickeln der Pässe. Der Horizontalrand scheint in der Regel glatt gewesen zu sein, denn nur bei der Wyke und der Canterbury Patene umläuft diesen eine Inschrift. Bei den in der Mitte der Vertiefung angebrachten Gravuren handelt es sich in den meisten Fällen um Darstellungen der Dextera Dei oder des Agnus Dei.²⁾ Auch die beiden französischen Patenen von Troyes und Angers zeigen die Dextera Dei.

Gerade diese Darstellungen sind dagegen auf deutschen Stücken äußerst selten zu finden.³⁾ Wie die Kelche, so haben hier auch die Patenen eine breiter entwickelte Ikonographie. So war beispielsweise auf einer heute verschollenen Patene von Weingarten das Gotteslamm, das im Westen immer für sich allein dargestellt wird, umgeben von Abel, Melchisedek, Noe und Christus.⁴⁾ Am häufigsten erscheint in der Mitte der Vertiefung aber der thronende Christus von Engeln oder den Evangelistensymbolen oder von beiden gleichzeitig begleitet, gelegentlich aber auch von Stiftern wie auf dem von Herzog Konrad von Masovien gestifte-

-
- 1) Die Patene der Kirche von Wyke, Winchester stammt von der Mitte des 13. Jh. (Charles Oman: a.a.O., Appendix I S.304)
Diejenige der Kathedrale von Worcester wurde im Grab des Bischofs Walter de Cantelupe (+1266) gefunden. (Charles Oman: a.a.O., S.47 und Appendix I S.304)
Zu beiden Patenen haben sich keine Kelche erhalten.
- 2) Von den 16 erhaltenen englischen Patenen zeigen allein acht die Dextera Dei und drei das Gotteslamm. Ein Inventar der St.Pauls Kathedrale zu London von 1245 bezeugt, daß sich allein hier sieben Patenen mit der Dextera Dei und zwei mit dem Agnus Dei befunden haben. (Charles Oman: a.a.O., S.50 Anm.3)
- 3) Vergleiche hierzu Joseph Braun: a.a.O., 1932, S.234/35
- 4) Joseph Braun: a.a.O., 1932, S.236 und 239.

ten Stück in Plock. ¹⁾ Auch die rein dekorative Ausgestaltung geht bei den deutschen Patenen weit über die der westlichen hinaus. Wenn wir auch in jenen von St.Godehard zu Hildesheim und St.Trudpert im New Yorker Metropolitan Museum ²⁾ mit ihrem reichen Filigran- und Steinbesatz am Horizontallrand nicht die Norm sehen dürfen, da sie als besonders prunkvolle Stücke doch wohl mehr oder weniger Ausnahmen bilden, so zeigen sie doch deutlich, daß das dekorative Prinzip ebenso wie für die deutschen Abendmahlskelche auch für die Patenen gilt. Die Patene des Domes von Fritzlar ³⁾ beweist dies in einer sehr viel einfacheren Arbeit. Nicht nur ist der Grund der ganzen Vertiefung von der Majestas Domini-Darstellung, den Inschriften und 12 halbfigurigen Engeln völlig bedeckt, auch der Tellerrand ist mit einem gravierten Rankenwerk verziert, dem noch die Evangelistensymbole eingefügt sind.

Wenn sich diese deutschen Arbeiten formal von denen des Westens auch kaum unterscheiden, mit der Betonung der dekorativen Elemente und der Bedeutung, die dem Ikonographischen zukommt, sind sie wie die Abendmahlskelche in der Gesamtausfassung staufisch-spätromanisch. Die westlichen dagegen entsprechen in ihrer durch Verzicht auf dekoratives Beiwerk erreichten Klarheit der Form der straffen Gliederung der ihnen zugehörigen Kelche.

Ganz klar fügt sich die Patene des Hugo von Oignies der Gruppe der westlichen Stücke ein.

1) Joseph Braun: a.a.O., 1932, S.236 und 241

Auch unter den englischen Patenen des 13.Jh. gibt es solche mit der Majestas Domini-Darstellung und den Evangelistensymbolen, wie die Dolgelly-Patene im National Museum von Wales in Cardiff von etwa 1260. Ferner meldet das Inventar der St.Pauls Kathedrale zu London von 1245 zwei ebensolche. Doch scheinen diese nicht gerade häufig gewesen zu sein. (Charles Oman: a.a.O., S.50, Anm.3, S.53 und Appendix I, S.307)

Die Lincoln Kathedrale besitzt eine Patene aus der ersten Hälfte des 13.Jh. aus dem Grab des Bischofs Grosseteste (+1253), auf der ein heiliger Bischof dargestellt ist, im Gegensatz zu den deutschen Patenen aber als Einzelfigur. (Charles Oman: a.a.O., S.54 und Appendix I, S.309)

2) Die zugehörigen Kelche sind oben S.52 behandelt.

3) Der zugehörige Kelch ist oben S.50 behandelt.

Selbst was die Ikonographie betrifft, finden sich die Parallelen diesmal nicht wie beim Kelch in der deutschen Tradition, sondern in England. Zwar stammen die erhaltenen Stücke mit Darstellungen des Gnadenstuhls erst aus dem 15. und 16. Jahrhundert,¹⁾ doch nennt das Inventar der Londoner St.Pauls Kathedrale von 1245 bereits zwei mit Trinitätsdarstellungen, die möglicherweise die Gestalt des Gnadenstuhls hatten.²⁾ Aus Deutschland ist dagegen aus keiner Zeit eine Patene mit einer Trinitätsdarstellung bekannt. Es ist daher durchaus möglich, daß Hugo von Oignies auch in dieser Beziehung westliche Anregungen aufgegriffen hat.

Das Rippenreliquiar

Dieses Werk Hugo von Oignies' gehört zu jenen sogenannten "redenden" Reliquiaren, die durch ihre formale Beschaffenheit bereits einen Hinweis auf die Art der in ihnen beigesetzten Reliquie geben. Hier ist es ein Stück einer Rippe des Apostels Petrus, das seine Form, den einem schlanken Ständer aufmontierten Halbkreisbogen, bestimmt hat.

Der Fuß des Reliquiars ist grundsätzlich ähnlich gestaltet wie der des Kelches. Acht scharfkantig aus dem Grund herausgetriebene Lanzetten ziehen sich den aufsteigenden Fußhals herab zum äußeren Rand des kreisrunden Fußes. Auf jeder dieser Lanzetten befindet sich eine getriebene Gestalt vor glattem Grund. Es sind eine thronende Maria mit

1) Es sind die drei Patenen in Cliffe-at-Hoo, Kent, im Royal Shottish Museum in Edinburgh und dem Oscott College in Birmingham (Charles Oman: a.a.O., S.53 und Appendix I S.308). Joseph Braun nennt ferner noch eine Patene in Boteå (Schweden) und die Inventare des Kings College zu Cambridge von 1452, von St.Stephan zu London von 1466 und der Kathedrale von York von etwa 1500, in denen solche aufgeführt werden. (a.a.O., 1932, S.239)

2) Charles Oman: a.a.O., S.53

dem Kind und eine sitzende Bischofsgestalt, die über Stenzen geschlagen im Wechsel sich je viermal wiederholen. Die Bischofsgestalten sind durch gravierte Inschriften über ihren Köpfen als die Heiligen Nikolaus, Augustinus, Lambertus und Servatius gekennzeichnet.¹⁾ Sie überschneiden nicht nur wie die Madonna an manchen Stellen die Riefelung, die wie bei dem Kelch als Rahmung die Kante der Lanzette umläuft, sondern ragen mit den Händen sogar über diese leicht hinaus. Wo die Seitenwände der Lanzetten in spitzem Winkel aneinander stoßen, läuft ein feiner Goldfaden, der in der oberen Spitze der Lanzettzwickel in einer dreibeerigen Traube endet. Von dieser ranken sich mit Blättern und Tauben besetzte Zweige in symmetrischer Ordnung zu den äußeren Zwickelecken. Die Ranken sind nicht getrieben wie beim Kelch, sondern gegossen und dem Grund aufgelötet. Als bereichernde Motive sind diesen Füllungen kleine, ebenfalls gegossene Hunde und Hasen beigelegt, die entlang des Perldrahtes, der den Fuß des Reliquiars an seiner äußeren Kante umläuft, entweder die Mitte oder die Ecken der Zwickel beleben.

Oberhalb des Fußhalses, zu dem die schmaler werdenden Lanzettblätter sich zusammenschließen, setzen feingliedrige Säulen an. Aus jeder der vier Lanzetten mit der Muttergottes wächst ein schlankes, mit kleinteiliger Ornamentik überzogenes Säulchen. Die verschiedenen Musterungen sind bei jeweils zwei gegenüberliegenden Säulen in Niello ausgeführt, während sie bei den beiden anderen graviert sind. Zwischen diesen vier Hauptsäulen erheben sich, etwas zur Mitte eingerückt, vier schwächere, ungemusterte Säulche, die jeweils die Lanzetten mit den heiligen Bischöfen nach oben fortsetzen. Die Versetzung der Säulen wird bereits im Fußhals vorbereitet, indem die oberen

¹⁾ Die dargestellten Heiligen sind mit Bezug auf das Kloster von Oignies gewählt. Siehe oben S.26.

Teile der Lanzetten, welche die inneren Säulen tragen, leicht zur Mitte eingezogen werden. Deutlich sichtbare Ausbuchtungen unterhalb der Hauptsäulen, die glauben lassen, die Säule steige im Inneren des Fußes auf und drücke sich in der Oberfläche der Lanzette ab, um dann aus dieser herauszuwachsen, verstärken den Eindruck der verschiedenen Lagen dieser oberen Lanzetteile. An einer Stelle ist die Vorwölbung durch Beschädigung eingedrückt und zeigt, daß die Säule dahinter nicht wirklich durchläuft. An beiden Enden sind die Säulen durch einen Wulst verdickt, doch lassen sich darin nicht Basen und Kapitelle in architektonischem Sinne erkennen, da sie von einem Fries aus senkrecht stehenden Blättchen verdeckt werden, der, von einem geriefelten Rundprofil gehalten, um sie herumführt. Am unteren Ende der Säulen weilen seine Blattspitzen nach oben, am oberen Säulenende nach unten.

Auf den Säulen ruht ein kräftiger Nodus, der von acht mit Nielloornamenten bedeckten Rauten besetzt ist, die leicht über den Noduskern herausragen, ohne jedoch seine Grundform einer stark gedrückten Kugel zu beeinträchtigen. Wo der Knauf auf den Säulen aufsitzt wie auch an der Ansatzstelle des kurzen rechteckigen glatten Schaftstückes, das sich darüber erhebt, legt sich ein Kranz jener nebeneinander liegenden Blättchen, wie sie schon an den Säulenenden zu finden waren, an den Nodus. In die flache Mulde zwischen den Rauten ragt von diesen Blattkränzen aus von beiden Seiten her je ein gefiedertes Blättchen im Wechsel mit einer länglichen Traube.

Überall wo ein neues Teilglied ansetzt, tritt der bereits beobachtete Blattfries auf. So erscheint er auch, gehalten von einem geriefelten Profil, oberhalb des vierkantigen glatten Schaftstückes und verdeckt die Ansatzstelle zweier kräftiger, rundplastischer Voluten, die anfangs fast parallel nebeneinander ansteigen, dann in starker

Krümmung auseinanderstreben und in einem Pinienzapfen enden. Diese Kurvaturen, die in ihrer seitlichen Ausdehnung über die Breite des tiefer liegenden Nodus nur um wenig hinausragen, sind mit je vier Reihen gegossener kleiner Blätter und Trauben besetzt. Licht und Schatten fangen sich in den kleinen plastischen Formen der lebendig aufgelockerten Oberfläche und lassen die Voluten leichter und zierlicher erscheinen, als sie als tragende Glieder tatsächlich sind. Ihre unteren aufstrebenden Teile werden von vier schlanken, feingliedrig gerippten Palemtten mit gekörnter Blattmitte verdeckt, die gleichzeitig mit den Voluten über dem kantigen Schaftstück aufsteigen. Als scheinbare Stützen biegen die beiden seitlichen dieser Blätter sich den Kurvaturen derart entgegen, daß ihre Spitzen die Unterseiten der Einrollungen berühren. In den Zwickel der beiden auseinanderstrebenden Voluten ist ein kleiner Reliquienbehälter in Form eines liegenden Zylinders eingeschoben, der nach Courtoy erst in späterer Zeit hinzugefügt wurde. ¹⁾

Über den Voluten rundet sich ein mächtiger Bogen von rechteckigem Querschnitt, der einen leicht gestelzten, nach oben sich öffnenden Halbkreis beschreibt. Da der Durchmesser des Innenkreises, also des Zwischenraumes, dem des Fußes etwa gleich ist, überragt dieser obere Teil des Reliquiars den Fuß seitlich um die Breite des Bogens. Ein zierliches, kleinteiliges Rankenwerk bedeckt die Vorderseite dieses Rundbogens. Vielgestaltige Blätter und Trauben sind an kurzen Stielen derart aneinander gefügt, daß sie eine

1) Courtoy: Le trésor, S.32. Es war mir nicht möglich, die Schrift hinter der runden Glasscheibe zu entziffern, doch scheint es nicht ausgeschlossen, daß sie sich auf die hl. Marie von Oignies bezieht.

Größe: 17,5 x 10,5 cm. Höhe des Fußes 0,16; Breite 0,21; Durchmesser des Fußes 0,16. Diese Angaben sind insofern nicht richtig, als ihnen zufolge das Reliquiar mehr als die doppelte Breite des Fußes haben müßte.

dichte Spiralranke ergeben, die, einem glatten Goldgrund aufgelötet, von der Mitte des Bogens aus symmetrisch die Rundungen hochgeführt wird. In dieses Laubwerk ist, entlang des äußeren Perldrahtes, der es zu beiden Seiten begrenzt, eine lebendige Jagdszene eingefügt. Auch sie ist von der Mitte aus entwickelt und erscheint auf beiden Bogenhälften zwar gleich, aber in entgegengesetzter Bewegungsrichtung. In gleichmäßigem Abstand von einander sind fünf große Steine - vier blaßblaue transluzide Berylle und eine grüne antike Gemme - dem Bogen aufgesetzt, daß sie ringsum von Ranken umgeben sind. Der größte von ihnen - es ist nicht der Steinschnitt, sondern einer der Berylle - bezeichnet die Mitte der Rundung, von dem Ranken und Figuren wegführen. Zwischen diesen großen Steinen befindet sich je ein kleiner Granat und eine seiner Größe entsprechende Perle. Sie liegen, unmittelbar an die rahmenden Perlstäbe anstoßend, einander gegenüber, in der Anordnung wechselnd, so daß die Perle einmal am äußeren, das nächstemal am inneren Rand zu liegen kommt. Ihre Fassungen sind einfach glatt. Trotz der Akzente, die mit ihnen gesetzt sind, dominieren die Steine, dank der sorgfältigen Wahl und Anordnung ihrer Farben, nicht über das kleinteilige Laubgespinnst, sie wirken vielmehr locker dem bereits vorhandenen Blattwerk hinzugefügt. Und doch sind es die Steine, die den Ranken - wie auch den Figuren - ihre feste Ordnung geben, denn von ihnen aus sind sie komponiert. Strenge Ordnung und maßvolle Zurückhaltung bewirken, bei allem Reichtum an Detailformen und aller Lebendigkeit der Oberflächengestaltung, daß keines dieser beiden so verschiedenen Ziermittel über das andere dominiert, daß sie sich vielmehr gegenseitig ergänzen.

Die Rückseite des Kreisbogens ist in fünf gleich große Felder aufgeteilt, von denen nur drei ganz ähnlich gestaltet sind wie die Vorderseite. Die

Mitte jedes Feldes nimmt einer der großen Steine ein - im mittleren Feld ist es ein besonders großer Topas, in den beiden anderen Granaten - die Ecken sind mit kleineren besetzt. Über Kreuz stehen sich im Mittelfeld zwei Perlen und zwei Rubine gegenüber, im linken zwei Perlen und zwei blaßblaue Steine, vermutlich wieder Berylle. Im rechten Feld ist dagegen die bisher beobachtete Ordnung nicht beibehalten, indem an der inneren Bogenkante zwei blaue Steine liegen, ein Beryll und ein Saphir, an der äußeren aber eine Perle und ein gelber Topas. Die Laubranken sind ebenso wie auf der Vorderseite in Spiralen geführt, wirken aber nicht so dicht, da Jäger und Tiere hier fehlen. Lediglich ein Vögelchen, das aber nicht größer ist als irgend eines der Blätter, ist in der Mitte jeder Spirale eingefügt. Zwischen diesen mit Rankenwerk und Steinen besetzten Feldern sind zwei Täfelchen mit Niello-Ornamentik und einer Inschrift in der gleichen Technik eingescho-ben. Entlang dem äußeren Rand liest man bei dem linken Täfelchen beginnend:

IN HOC VASE HABETUR

und rechts die Fortsetzung:

COSTA PETRI APP.

Die Seitenwände des Rundbogens, schmärer als seine mit Laubwerk bedeckten Schauseiten, zeigen eine bandartige, aus einer Stanze geschlagene Spiralranke von sehr geringer Reliefhöhe. Während die innere Seitenwand ganz mit dieser Stanze bedeckt ist, erscheint sie an der äußeren jeweils nur in der oberen Hälfte. Darunter öffnen sich in das Innere des Bogens fensterartige Einschnitte: zwei nebeneinander liegende Lanzettfenster mit einer Vierpaßöffnung darüber. Dieses Motiv, das je zweimal übereinander erscheint, erinnert an gotische Kirchenfenster, ist hier jedoch in einem ganz unarchitektonischen Sinne übernommen. Die Öffnungen, nur von einem doppelten Profil gerahmt, liegen ohne echte Beziehung zueinander in dem

glatten Grund, ohne durch eine gemeinsame Rahmung überfangen und zusammengeschlossen zu werden.

Die beiden freistehenden Enden des Rundbogens werden von kleinen Zeltdächern abgeschlossen, die auf ihrer Spitze über einem Kranz von hochstehenden und abwärts gebogenen Blättern einen mit kreisförmigen Rotuli mit Niellomusterung besetzten Rippenknauf tragen. Als letzte Bekrönung ist den Knäufen noch ein Pinienzapfen aufgesetzt von der Art wie sie bereits am Ende der Voluten vorkamen. An der Ansatzstelle der Dächer erscheint wieder der schon mehrmals beobachtete Blattfries, nur daß er hier doppelt geführt ist, indem er von dem Perlstab aus in beide Richtungen weist.

In der Mitte des Rundbogens, also über dem Ständer des Reliquiars, steigt ein runder, leicht konisch sich verengender Glasbehälter bis um ein wenig über die Höhe der seitlichen Bogenteile auf, wo er von einem Kegeldach abgeschlossen wird. Der Knauf, der über dem Blattkranz aufsitzt, ist dem großen Nodus im Ständer des Reliquiars sehr ähnlich, nur daß er, im ganzen auch weniger gedrückt als dieser, mit nur vier ornamentierten Rauten besetzt ist. Ein schlanker, aufrecht stehender Zapfen, umgeben von wiederum aufrecht stehenden und herabgebogenen Blättern mit darübergelegten Stielen, die in einer winzigen Dolde enden, bildet die Bekrönung dieses mittleren Teiles. Vier schlanke Säulchen, die ebenfalls kleine Kegeldächer mit Pinienzapfen tragen, begleiten den Glasbehälter und geben ihm festen Halt. Jedes von ihnen ist mit gestanzten und niellierten Bandornamenten in einer anderen Weise gemustert. Wie bei der Säulenstellung des Ständers umläuft der Blattfries sowohl die verdickten Säulenenden wie auch den Glasbehälter. An einigen Stellen ist er ausgebrochen, auch ist eines der kleinen Säulendächer später ergänzt worden. Sonst ist das Stück vollkommen intakt.

Das Reliquiar als Ganzes wird von drei Phantasietieren getragen, es ruht mit der Stehkante des Fußes auf ihren Rücken auf. Es sind Drachen des Typus, wie sie im 12. Jahrhundert am häufigsten vorkommen: mit einem Hundekopf, nur zwei vorderen Raubtierpranken und einem Leib, der schlangenförmig in einen langen Schwanz ausläuft und in einer vegetabilischen Blattform endet. Hier ist der Schwanz unter dem Tier nach vorn geführt, so daß es mit den Füßen auf dem großen, flachen, fünf-fach gelappten Blatt an seinem Ende aufsteht. Diese großen Blattformen bieten genügend Standfläche für das Reliquiar.

Wie der Kelch ist auch dieses Stück auf den Farbklang des Gold, Silber und Niello gestellt. Ganz aus vergoldetem Silber heben sich die niellierte Teile schwarz-silbern von dem Gold des Ganzen ab. Nur die Dachformen über den Bogenenden und dem Glaszylinder, wie auch die kleinen Säulendächer sind silbern belassen. Wenn bei diesem Stück der Farbcharakter auch durch die bunten Steine bereichert und mitbestimmt wird, so ist durch ihre sorgfältige Auswahl ein allzu farbenprächtiger Gesamteindruck vermieden.

Nicht an die Zweckform eines liturgischen Gerätes gebunden wie bei dem Kelch, bietet die Gestaltung eines Reliquiars der künstlerischen Phantasie mehr Spielraum. Im Gesamtaufbau wie in der Durchgestaltung und Ausschmückung ist dieses Reliquiar an Einzelmotiven und Detailformen noch weitaus reicher als der Abendmahlskelch. Die Vorliebe für vegetabilische Motive wird hier besonders deutlich. An den verschiedensten Stellen erscheinen sie und beleben durch ihre plastischen Formen die Oberfläche. Und doch treten diese Details immer hinter der großen Form zurück, die der Künstler nie aus dem Auge verliert. Bei allem Reichtum bleibt der Aufbau des Reliquiars klar und überschaubar und von ausgewogenem Verhältnis zwischen den großen Gliedern und den Schmuckformen. In

dieser Haltung steht dieses Werk gleich bedeutend neben dem Abendmahlskelch.

Es ist das einzige Werk des Hugo von Oignies, das eine gesicherte Datierung aufweist. Der in seinem Inneren gefundene Pergamentstreifen nennt außer dem Künstler auch das Entstehungsjahr 1238:

Reliq(ui)e iste fueru(n)t hic reco(n)dite.
Anno D(omi)ni MCCXXX oct(avo)
Frat(er) Hugo vas istud op(era)t(us) est.
Orate pro eo.¹⁾

Wie die niellierte Inschrift besagt, ist dieses Reliquiar als Behälter für eine Rippe des Apostels Petrus gefertigt worden. Joseph Braun, der die Reliquiare in ihrer typengeschichtlichen Entwicklung untersucht und zusammengestellt hat, kann neben dem Rippenreliquiar des Hugo von Oignies nur noch ein zweites dieser Art nennen, das aber erst dem 15. Jahrhundert angehört.²⁾ Für das hohe Mittelalter führt Braun dagegen eine Reihe von alten Kircheninventaren an, die solche Reliquiare nennen. So das Inventar des Domes von Prag von 1355: Costa beati Wenceslai in luna³⁾ argentea deaurata; das Inventar der Kathedrale von Cambrai von 1359: Item costa beati vincentii in vase ad modum semicirculi argentei cum pede cupreo; und das Inventar der Kathedrale von Angers von 1495: Quoddam reliquiare cum pede, est insuper repositorium ad modum costae, in quo sunt reliquiae beati Hylarii, lapidibus pretiosis ornatum. Im Inventar der Ste-Chapelle zu Chambéry von 1498 heißt es: Item ung reliquiare faict à mode d'ung croissant et dedans une coste de saint mauris à un pied doré. Das Inventar der Ste-Chapelle zu Paris von 1532 nennt gleich drei dieser Reliquiare, von denen

1) Siehe hierzu oben S.25

2) Joseph Braun: Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung; Freiburg i.Br. 1940, S.387/88

3) Die Sperrungen wurden zur besseren Verdeutlichung von mir vorgenommen.

zwei, ein größeres und ein kleineres auf ein und derselben Sockelplatte angebracht waren und von denen es ebenfalls heißt: *en façon de croissant* und *en façon d'une coste*. Das dritte trägt die Inschrift: *Haec est una de costis sancti Evervindi* und ist auch *en forme de croissant* gestaltet. ¹⁾

Diese Beschreibungen sagen über die Rippenreliquiare mindestens soviel aus, daß sie die Form eines Halbkreises (*ad modum semicirculi*), eines Halbmondes (*luna*) oder die einer Rippe (*ad modum costae*) hatten. Zweifellos war für die Gestalt dieser Reliquiare die natürliche Form der Rippe, die sie enthielten, vorbildlich, wie man auch die Behälter von Arm- und Fußreliquien diesen Körperteilen nachbildete. Den Inventaren ist nicht zu entnehmen, welcher Zeit die genannten Reliquiare entstammen, so daß wir nicht wissen, wie weit diese Form zur Zeit des Hugo von Oignies eine bereits allgemein übliche war und ob es für das Namurer Stück direkte Vorbilder gab. Für eine Untersuchung über den Aufbau des Reliquiars, die Gestaltung von Fuß und Ständer, sowie die Einzeldurchführung müssen wegen des Fehlens sämtlicher übriger Rippenreliquiare andere Goldschmiedearbeiten herangezogen werden.

Die Gestaltung des Fußes durch radial angeordnete, mit Figuren besetzte Lanzettblätter entspricht weitgehend der des Kelchfußes. Der wesentliche Unterschied ist, daß hier die Lanzetten oben nicht durch einen Ring gerade abgeschlossen werden, sondern in kräftiger Konkavwölbung den Fußhals aufsteigen. Damit steht der Fuß des Reliquiars allen dem Kelch des Hugo von Oignies als verwandt angeführten Stücken näher als dieser selbst.

1) Joseph Braun: a.a.O., 1940, S.386/87

Nach Braun ist die Form und die Gestaltung von Fuß und Ständer der Ostensorien, wie auch der Ziborien und Monstranzen vom Abendmahlskelch übernommen und nimmt bis in nachmittelalterliche Zeit an der formalen wie stilistischen Entwicklung teil, die sich bei diesen beobachten läßt.¹⁾ So findet sich auch bei Reliquiaren des 13. Jahrhunderts gelegentlich eine ähnliche Form des Fußes wie bei demjenigen des Hugo von Oignies. Sehr nahe steht ihm der Fuß eines Ostensoriums, das sich in St.-Michel zu Limoges befindet und etwa der Mitte des 13. Jahrhunderts entstammt,²⁾ oder desjenigen der Kirche von St.Sylvestre (Haute Vienne), das dem Limoger Stück in der Gestaltung von Fuß, Ständer und Nodus ganz besonders verwandt ist. Auch in Deutschland sind Reliquiare zu finden, die die Lanzettgliederung aufweisen, wie die Fassung eines im 13. Jahrhundert zu einem Reliquiar umgestalteten fatimidischen Bechers im Dom zu Minden³⁾ und ein kleines Ostensorium der Quedlinburger Schloßkirche von ebenfalls der Mitte des 13. Jahrhunderts,⁴⁾ das statt der zugespitzten Lanzetten abgerundete Blattzungen zeigt. Da die Entwicklung des neuen Kelchtypus, der für die Gestaltung der Reliquienständer vorbildlich ist, im Westen liegt, werden wohl auch diese deutschen Reliquiare auf westliche, vermutlich französische Vorbilder zurückgehen. So zeigen diese beiden Stücke einige Verwandtschaft - wenn auch nicht im Sinne direkter Abhängigkeit - mit einem Reliquiar, das aus der Pfarrkirche von Ittre stammt (nordwestlich von Nivelles) und sich heute in den Musées Royaux in Brüssel befindet. Mit dem Quedlinburger Stück hat es die Form des Rippennodus und die von ihm ausgehenden Blattzungen gemeinsam, während es wie das Mindener Re-

1) Joseph Braun: a.a.O., 1940, S.364

2) Ebenda, S.307

3) Ebenda, S.110

4) Ebenda, S.303

liquiar die sowohl vom Nodus sich herabziehenden als auch kelchförmig von ihm aufstrebenden Lanzetten, beziehungsweise Blattzungen zeigt, die den eigentlichen Reliquienbehälter tragen. Diesen Aufbau des Ständers scheinen, so weit die Abbildungen eine Beurteilung zulassen, auch die beiden Reliquiare von Limoges und St.Sylvestre zu haben, letzteres zumindest im Ansatz. Darum wohl hat Joseph Destrée die Verwandtschaft des Brüssler Stückes mit jenem von St.Sylvestre betont und auch für dieses eine französische Herkunft angenommen.¹⁾ Interessant ist es im Hinblick auf das Reliquiar des Hugo von Oignies nicht so sehr wegen seiner Blattzungen, die hier nur sehr kurz und in doppelter Stellung übereinander angeordnet sind, als vielmehr wegen der Füllungen der Zwickel zwischen den mit Steinen und Filigran besetzten Halbrundfeldern, die wie eine dritte, auf Lücke angeordnete Blattstellung von den unverzierten Blattzungen bis zum Fußrand reichen. Hier finden sich wie dort gegossene Blätter und Trauben, die, dem Grund aufgelötet, an feinen Stielen symmetrisch zur Mitte orientierte Ranken bilden. Wenn sich auch nicht mit Sicherheit sagen läßt, daß das Brüsseler Reliquiar zeitlich vor dem des Hugo von Oignies liegt, so scheinen seine einfacheren, noch mit gekörntem Filigrandraht durchsetzten Zwickelfüllungen wenn nicht eine Vorstufe, so zumindest eine Parallelerscheinung zu denjenigen des Hugo von Oignies zu sein. Sicher aber sind sie nicht in Abhängigkeit von diesen entstanden, da nichts an diesem Reliquiar auf eine Anlehnung an die Kunst des Hugo von Oignies hinweist.²⁾ Daraus ergibt sich, daß es für das

1) Joseph Destrée: Les Musées Royaux du Parc du Cinquenaire et de la Port de Hal, Bruxelles o.J. und ohne Paginierung. Der Kruzifixus über dem abschließenden Knauf ist eine Zutat des 14.Jh.

2) Allerdings ist auch die französische Herkunft dieses Stückes nicht sicher. Es könnte ebenso in den Niederlanden entstanden sein und unter französischem Einfluß stehen.

Motiv der Zwickelfüllungen des Oignies-Reliquiars bereits Vorstufen gegeben haben muß.

In verschiedener Art kleinteilig gemusterte Säulchen sind als Teilglieder von Reliquienständern zwar bisher nicht bekannt, an den großen, im Umkreis des Nikolaus von Verdun entstandenen Schreinen jedoch häufig. So finden sie sich mit ganz ähnlichen quergestellten und schräg verlaufenden Band- wie auch den Rautenmustern an dem 1205 datierten Marienschrein des Nikolaus von Verdun in Tournai. Der 1237 vollendete Marienschrein in Aachen ¹⁾ zeigt die Zusammenstellung von ornamentierten und glatten Säulen. Was diese an den Schreinen befindlichen Säulchen jedoch grundsätzlich von denjenigen des Oignies-Reliquiars unterscheidet, ist die ihrer Funktion entsprechende architektonische Gestaltung. Als Träger von Arkadenbögen haben sie voll ausgebildete Basen und Kapitelle. Sie sind von der Steinarchitektur übernommene Bauglieder. Obgleich die Säulenstellung des Rippenreliquiars ebenfalls ein tragendes Element darstellt, ist sie doch nicht wirklich in einem architektonischen Zusammenhang eingebunden. Wenn diese Säulen statt Basen und Kapitellen an beiden Enden gleich geformte wulstartige Verdickungen mit einem darumgelegten Blattkranz zeigen, so spricht dies, wie es scheint, für die Konsequenz des Künstlers, einem an sich unarchitektonischen Aufbau keine rein architektonischen Glieder einzufügen. Dieselbe Haltung, wenn auch nicht so deutlich erkennbar wie bei den Säulen, läßt sich auch bei den in die Seitenwand des Rundbogens eingeschnittenen Öffnungen erkennen.

Als Vergleichsbeispiele für die mit Blättern und Trauben besetzten Voluten nennt Courtoy eine in Maubeuge befindliche Krümme und zwei Voluten im Victoria und Albert-Museum in London, die Figuren der Maria und des Johannes tragen und vermutlich

1) Hermann Schnitzler: a.a.O., 1934, S.91

von einem Reliquienkreuz stammen.¹⁾ Die sogenannte Krümme der Hl. Adelgonde in Maubeuge wird man jedoch später ansetzen müssen als das Reliquiar des Hugo von Oignies. Die Formen des Blattwerks sind weicher als dort, besonders die großen, von der Seite gesehenen Blätter, die speichenartig von den inneren Spiralwindungen abzweigen und geschmeidig sich der äußeren Rundung der Kurvatur anlegen. Verwandtes findet sich nicht nur im Kamm des 1247 vollendeten Eleutheriusschreines in Tournai, sondern auch in der Krümme des Bischofsstabes des Hl. Eleutherius an einer der Schmalseiten desselben Schreines. Im ganzen ist diese zwar einfacher als das Maubeuger Stück, doch zeigt sie ebenfalls die weich an die Krümmung sich anschmiegenden Blätter. Deutlicher aber spricht der architektonische Unterteil für eine spätere Datierung. Die ersten, mir bekannten Goldschmiedewerke, an denen von der gotischen Steinarchitektur übernommene Elemente auftauchen, sind der zwischen 1240 und 1255 entstandene Taurinusschrein in Evreux²⁾ und das vor 1254 vollendete Polyptychon von Floreffe in der Sammlung Rothschild im Louvre.³⁾ Die Krümme von Maubeuge mag daher auch erst gegen oder um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden sein.

Den Voluten des Oignies-Reliquiars sehr viel näher stehen die beiden Londoner Fragmente. H.P. Mitchell sieht in ihnen Werke der "Schule von Oignies", das heißt aus der Nachfolge des Hugo von Oignies und datiert sie in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts.⁴⁾ Borchgrave d'Altena fügt sie dem gleichen Kunstkreis als um die Mitte des

1) Courtois: Le trésor, S.32 Anm.1

2) Katalog der Ausstellung "Saint Louis" in der Sainte Chapelle in Paris, Mai-Aug. 1960, S.110 Nr.234

3) Margarete Fugmann: Frühgotische Reliquiare, Ein Beitrag zur rheinisch-belgischen Goldschmiedekunst des 13.Jh.; Diss.Bonn 1931, S.46

4) H.P.Mitchell; a.a.O., S.279. Die beiden zusammengehörigen Stücke wurden mit der gesicherten Provenienz aus der Moselgegend aus der Slg. Zouche erworben (ebenda Anm.11).

Jahrhunderts entstanden an.¹⁾ Danach wären sie ebenfalls später als das Werk des Hugo von Oignies und von diesem abhängig. Tatsächlich zeigt sich in den allerdings nicht sehr sorgfältig ausgeführten Detailformen eine weitgehende Verwandtschaft mit denjenigen des Rippenreliquiars; über die Herkunft von dessen Voluten sagen sie jedoch nichts aus.

Wichtiger für das Werk des Hugo von Oignies ist darum ein Reliquiar, das sich in der Pfarrkirche von St.Riquier erhalten hat. Denn hier finden sich die mit Blättern besetzten und in einem Pinienzapfen endenden Voluten ganz ähnlich in den Aufbau des Ganzen verspannt. Sie wachsen aus dem Nodus heraus und tragen zwei schlanke Türmchen, die zu Seiten eines mächtigeren Mittelturmes aufstreben. Doch beschränkt sich die Verwandtschaft dieser beiden Stücke nicht allein auf die Voluten und ihre Funktion innerhalb des Gesamtaufbaus, sie besteht auch in ihren oberen Teilen, in der Gliederung der drei nebeneinander aufsteigenden Türme mit ihren mit Nodi und Pinienzapfen bekrönten Dächern. Der Unterschied liegt nicht so sehr darin, daß es sich bei dem Namurer Stück statt der beiden seitlichen, freistehenden Türme um die Rundungen des Bogens handelt - eine Form, an die Hugo von Oignies durch die Art der Reliquie gebunden war - als vielmehr in den völlig veränderten Proportionen. Alles ist schlanker, graziler, das Ganze stärker in die Höhe entwickelt. In den breiteren, schwerer lastenden Verhältnissen des Reliquiars von St.Riquier drücken sich die altertümlichen Züge aus. Man wird darum wohl annehmen dürfen, daß es früher entstanden ist als dasjenige von Oignies. Joseph Braun datiert es auch in das frühe 13. Jahrhundert.²⁾

1) Joseph de Borchgrave d'Altena: Notes pour servir à l'histoire de l'orfèvrerie en Belgique; in: Leodium, t.20, 1927, S.54

2) Joseph Braun: a.a.O., 1940, S.303.

Jean-Joseph Marquet de Vasselot: L'orfèvrerie et l'émallerie aux XIII

Wenn auch nicht gesagt werden kann und soll, daß mit dem Stück von St.Riquier das unmittelbare Vorbild für das Werke des Hugo von Oignies gefunden ist, so ist damit doch erwiesen, daß es Goldschmiedearbeiten gab, die die Voraussetzungen dafür geschaffen haben und daß Hugo von Oignies sich auch mit diesem Werk den neuesten Strömungen angeschlossen hat. Denn Braun machte in seinen Untersuchungen über die formale Entwicklung der Reliquiare die Feststellung, daß es sich bei demjenigen von St.Riquier um eines der ältesten Beispiele von Reliquiaren in Form eines Ostensoriums mit stehenden Schaubehältern handelt, die sich erhalten haben.¹⁾ Erst seit dem beginnenden 13. Jahrhundert treten diese Reliquien-Ostensorien und -Ziborien auf, die über einem vom Abendmahlskelch übernommenen Ständer einen einfachen, oftmals aber auch komplizierteren und mehrfach gegliederten turmartigen Aufbau zeigen. Gegenüber den Kasten-, Pyxis-, Scheiben- oder Tafelreliquiaren der vorausgehenden Epochen ist hier ein weitgehender Wandel der Form vollzogen. Gleichzeitig mit dem neuen Bestreben, die Reliquie zu zeigen, bestimmt auch ein neues Gefühl für die architektonisch-plastischen Zusammenhänge den Aufbau dieser Werke, dasselbe, das auch zu der straffen gotischen Gliederung der Abendmahlskelche geführt hat. Marquet de Vasselot sah in diesen Arbeiten die Werke einer Übergangskunst, in der die Goldschmiede zwar von dem Wunsch geleitet seien, sich dem neuen "Geschmack" anzuschließen, aber in den alten Gewohnheiten und Methoden verharren und noch zögerten, sich eindeutig für den neuen Stil zu entscheiden.³⁾ Wenn Marquet de

et XIV^e siècle; in: A.Michel, Histoire de l'Art II 2, Paris 1906, S.923 datiert dieses Stück in die erste Hälfte des 13.Jh.

1) Joseph Braun: a.a.O., 1940, S.302/303

2) Ebenda, S.220

3) Jean-Joseph Marquet de Vasselot: a.a.O., S.925

Vasselot auch das Neue und Fortschrittliche in der Konzeption dieser Werke sieht, so geht er doch in seiner Beurteilung dieser Werke am Kern ihres Wesens vorbei, wenn er in ihnen nur die noch unentschiedenen Vorstufen zu jenen Goldschmiedearbeiten sieht, in denen die Adaptierung an die gleichzeitige Monumentalarchitektur vollzogen ist. In der völligen Aufgabe des flächig Bildhaften zu Gunsten plastischer Glieder, ihrem in die Höhe entwickelten Aufbau aus tragenden und lastenden Teilen, der straffen, vielfach die Vertikale betonenden Gliederung ist bereits in diesen Werken der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts eine Architektonisierung durchgeführt, aus der gotischer Geist spricht. Wohl bilden sie darin die Grundlage für jene Arbeiten, in denen dann Elemente der Baukunst rein übernommen sind, doch ist es kein zögerndes Hintasten bis zu jenem Punkt der Entwicklung, in dem vielfach erst der eigentliche Durchbruch der Gotik in der Goldschmiedekunst gesehen wird. Denn gerade mit der Abhängigkeit von der Architektur hat die mittelalterliche Goldschmiedekunst ihre schöpferische Kraft eingebüßt, wogegen sie in jenen Werken zum letztenmal aus eigenen Mitteln schöpferisch einen neuen, entscheidenden Weg beschritten hat.

Der Ausgangspunkt dieser Entwicklung scheint wiederum von Frankreich ausgegangen zu sein, nicht allein wegen der beträchtlichen Zahl wie es scheint verhältnismäßig früh entstandener Werke, die sich erhalten haben, mehr noch wegen der etwa gleichzeitigen Ausbildung des neuen Kelchtypus in dieser Kunstlandschaft, der in seiner straffen, architektonisierenden Gliederung dieselbe Stilstufe vertritt wie jene Reliquiare. Von hier müssen die Anregungen zu Hugo von Oignies gelangt sein, dessen 1238 datiertes Reliquiar schon auf einer späteren Stufe der nur etwa ein halbes Jahrhundert währenden Entwicklung steht. Sie spricht sich in der besonders schlanken,

steilen Höherer Streckung und der Feingliedrigkeit des gesamten Aufbaus aus. Nichts an diesem Werk und seinem neuen Formgefühl wirkt noch "romantisch". Selbst die Drachen als Träger des Reliquiars, ein im 12. Jahrhundert häufig vorkommendes Motiv - es sei nur an das Alexander-Kopfreliquiar in Brüssel erinnert -, stellen in ihrer schlanken elastischen Plastizität kein retardierendes Moment dar. Sie kommen in ganz ähnlicher Form und gleicher Funktion auch an einem Reliquiar des Reimser Kathedralschatzes vor, das als dasjenige der Heiligen "Sixte et Sinice" bekannt ist und ebenfalls der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehört.¹⁾ Aber auch an späteren Werken wie dem Kreuzreliquiar der Kollegiatkirche in Walcourt²⁾ und dem Nikolaus-Reliquiar im Schatz der Soeurs de Notre-Dame in Namur,³⁾ die etwa erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden sind und in denen die Architektonisierung sich bereits in reinen Bauformen ausspricht, sind diese Drachen noch vorhanden.

So stellt sich dieses schöne, in seinem Aufbau so reiche und fein ausgewogene Reliquiar des Hugo von Oignies als eines jener frühen gotischen Werke dar, in denen die schöpferische Kraft der Goldschmiedekunst noch einmal ihren eigenen gültigen Ausdruck findet, ehe sie in die Abhängigkeit der Monumentalarchitektur gerät.

-
- 1) Dieses Stück ist nicht ganz einheitlich. Sein oberer Teil in Form eines Scheibenreliquiars, das Braun in die Frühe oder doch die erste Hälfte des 13. Jh. ansetzt, wurde nachträglich einem Ständer aufmontiert, der jedoch, wie auch Marquet de Vasselot annimmt, etwa zur gleichen Zeit entstanden sein mag. (Joseph Braun: a.a.O., 1940, S.295 und Anm.58. J.J.Marquet de Vasselot: a.a.O., S.924/25)
- 2) Ferdinand Courtoy und J.Schmitz: Memorial de l'Exposition des trésors d'art; Namur 1930, S.21. Weitere Literatur siehe S.121 Anm.2 Nr.2 (S.122)
- 3) Courtoy: Le trésor, S.83

Die Einbanddeckel des Evangeliars

Die Einbanddeckel des Evangeliars, die allgemein als das Hauptwerk des Hugo von Oignies gelten, sind nicht ganz so gut erhalten wie die beiden anderen Stücke. Es handelt sich bei den Schäden aber auch hier nur um kleinere Ausbruchstellen innerhalb der ornamentierten Teile, durch die weder die Klarheit der Gesamtkomposition, noch die reiche und äußerst sorgfältige Ausführung der Einzelformen beeinträchtigt wird. Besonders die in starkem Relief vorgetriebenen Figuren der großen Mittelfelder sind ohne jede Beschädigung.

Der eine der beiden Deckel zeigt in diesem hochrechteckigen Innenfeld die Darstellung einer Majestas Domini. Auf einem bankartigen Thron, der die ganze Breite des Feldes einnimmt, sitzt die mächtige getriebene Gestalt Christi mit ausgebreiteten Armen, die Rechte im lateinischen Segensgestus, die Linke mit dem Herrschaftszeichen, dem Erdball mit den Buchstaben A und O, erhoben. Ebenso plastisch wie der Kreuznimbus hebt sich die Bank von dem glatten Reliefgrund ab. Von ihrer Standfläche springt eine abgerundete Platte als Stütze für die Füße Christi vor. Auf dem Sitz sind zu beiden Seiten des Thronenden zwei kreisrunde, einander völlig gleiche Medaillons mit einem sternförmigen Muster in Zellschmelz angebracht, daneben übereinander je eine Perle und ein roter Stein, von denen jedoch einer verloren ist. Dieselbe Zellschmelzrosette findet sich noch ein drittes Mal unterhalb der Füße Christi in den Reliefgrund eingelassen, zwischen den beiden einander zugewandten Tieren der Evangelisten Markus und Lukas, Engel und Adler, die Symbole der beiden anderen Evangelisten erscheinen in den oberen Ecken. Das zwischen ihnen, über Christi Kopf angebrachte Zellschmelzmedaillon ist kleiner und zeigt eine andere Zeichnung als die übrigen.

Dieses Bildfeld wird zunächst gerahmt von einem schmalen silber-niellierten Inschriftenband mit feingeriefelten Goldkanten. Die Inschrift, in der sich Hugo von Oignies als Künstler dieser Arbeit nennt, beginnt in der linken oberen Ecke und wird fortlaufend um alle vier Seiten des Rechteckes geführt:

+ : LIBER : SCRIPTUS : INTUS : ET : FORIS : HUGO :
SCRIPSIT : INTUS : QUESTU : FORIS : MANU : + ORATE :
PRO : EO : + ORE : CANUNT : ALII : CRISTUM : CANIT :
ARTE : FABRILI : HUGO : SUI : QUESTU : SCRIPTA :
LABORIS : ARANS ¹⁾

In dem Mittelfeld des zweiten Deckels ist die Kreuzigung dargestellt. Der Gekreuzigte ist mit drei Nägeln an dem Kreuz befestigt, das aus einer kleinen Bodenwelle aufwächst und mit den Balken jeweils von Bildrand zu Bildrand reicht. Der Kopf des Toten ist auf die Schulter gesunken; er liegt im Schnittpunkt der Kreuzbalken. Die Arme sind leicht gewinkelt. Dicht neben dem Kreuz stehen Maria und Johannes auf kleinen Erdhügeln, die nicht auf einer Linie mit dem des Kreuzes liegen, sondern etwas höher, frei vor dem Grund. Die beiden Gestalten ragen bis fast zu den Armen Christi auf, der Nimbus des etwas größeren Johannes wird sogar leicht von dessen Ellenbogen überschritten. Der Jünger steht mit geneigtem Haupt, in den Händen hält er das Buch. Maria, in der Rechten ebenfalls ein Buch, führt die Linke in einer Gebärde der Trauer zum Gesicht. Oberhalb des Querbalkens erscheinen Sonne und Mond in Gestalt eines Rubins und einer Perle. Ein Saphir ist unterhalb der Füße Christi in das Kreuz eingelassen.

Die schmale Rahmenleiste, die diese Darstellung anstelle des Inschriftbandes der anderen Einbandhälfte umläuft, zeigt zwischen zart profilierten

1) Courtoy: Le trésor, S.20. Übersetzung siehe oben S.22

Kanten ein kleinteiliges flaches Stanzmuster aus runden Blüten und länglichen Blättern. Nirgends an den Werken des Hugo von Oignies findet sich ähnliches noch einmal, auch entsprechen weder die Motive der Musterung noch die Art der Durchführung der Goldschmiedekunst des 13. Jahrhunderts. Courtoy machte die Feststellung, daß sich der gleiche Dekor am Schrein der Marie von Oignies wiederfindet, der 1608 vermutlich von dem Namurer Goldschmied Henri Libert gefertigt wurde. ¹⁾ Dieser Schrein gehörte ebenfalls zum Schatz des ehemaligen Klosters von Oignies und wurde von dessen letztem Prior der Kirche Saint-Nicolas in Nivelles übergeben. ²⁾ Es handelt sich demnach bei dieser Rahmenborte um eine Hinzufügung des frühen 17. Jahrhunderts.

An diese Leisten schließt sich bei beiden Deckelhälften ein Ornamentstreifen an, der in einer Schräge zu der äußeren horizontalen Rahmung ansteigt, so daß die inneren Bildfelder tiefer liegen als diese. Das Feld mit der Kreuzigung ist um wenigstens größer als dasjenige mit der Majestas Domini. Dieser Unterschied wird durch eine etwas steilere Schräge ausgeglichen, so daß die Kreuzigungsszene noch etwas weiter zurück liegt als das andere Bildfeld. Dadurch wird erreicht, daß die äußeren Rahmenstreifen an beiden Deckeln wieder die gleiche Breite haben.

Dieser Schrägstreifen nun zeigt die gleiche bandartige Spiralranke in flachem Relief, wie sie bereits am Rippenreliquiar an den Schmalseiten des Rundbogens zu beobachten war, diesmal jedoch silbern belassen. Sie ist in beiden Fällen über dieselbe Stanze geschlagen, hier am Buchdeckel in einem fortlaufenden Streifen, der dann in der

1) Courtoy: Le trésor, S.22 und Anm.2

2) Seit dem Brand der Kirche Saint-Nicolas im Jahre 1940 befindet sich der Schrein der Marie v.O. bei den Conceptionisten in Nivelles. (Courtoy: Le trésor, S.127 Anm.1)

entsprechenden Länge zugeschnitten und aneinander gefügt wurde. Dadurch stoßen an den schrägen Schnittkanten in den Ecken die Spiralen nicht ganz organisch aneinander, obgleich dies, wenigstens auf dem Deckel mit der Majestas Domini angestrebt scheint. Auf der anderen Seite jedoch geht der Schnitt jeweils mitten durch die Spiralen, so daß es hier zu keinen befriedigenden Ecklösungen kommt. Wo diese Stanzbleche infolge Beschädigung ausgebrochen sind, wird der Eichenholzkern der Buchdeckel sichtbar, dem die Goldschmiedearbeiten aufmontiert sind. Einige dieser schadhafte Stellen sind in alter Zeit durch aufgenagelte glatte Silberbleche nicht eben sorgfältig geflickt.

Auf den äußeren Rahmenleisten ist wie auf den Schauseiten des Rundbogens am Rippenreliquiar ein Laubwerk aus gegossenen Blättern und Trauben so einem glatten Goldgrund aufgesetzt, daß sie an kurzen Stielen aneinandergefügt, eine dichte, fortlaufende Ranke bilden. Auch die Jagdszenen finden sich hier wieder, in der Hauptsache jedoch in dem Rankenwerk jenes Deckels mit der Kreuzigung, während sie auf dem anderen nur einmal, in der rechten unteren Ecke auftreten.

Während auf der Seite mit der Kreuzigung dieses Laubwerk gleichmäßig um alle vier Seiten des Deckels geführt ist, wird es auf der anderen Einbandhälfte unterbrochen von sechs rechteckigen niellierten Platten, die in regelmäßiger Ordnung der äußeren Rahmenbordüre aufgeheftet sind. Von derselben Breite wie das Laubgespinst, sind sie dem begrenzenden Perldraht genau eingepaßt. Je zwei von ihnen sind auf jeder Längsseite so angebracht, daß der Abstand vom oberen, beziehungsweise unteren Deckelrand ebenso groß ist wie sie selbst, der zwischen ihnen aber etwas größer. Die beiden Niellofelder, die jeweils in der Mitte der Schmalseiten sitzen, nehmen genau ein Drittel der Gesamtbreite dieser Einbandhälfte ein.

Die im oberen Rand eingelassene Platte zeigt zwei gegenständige, mit Kapuzen bekleidete Drachen mit Flügeln und langen, in einer Blattspirale auslaufenden Schwänzen, die über einem menschlichen Kopf, der sich zwischen ihnen befindet, mit den Nasen aneinander stoßen. Zwei sehr ähnliche Drachen, jedoch ohne Kapuzen, die sich einer im Hals des anderen verbeißen, sind auf dem unteren Rand zu finden. Auf den beiden oberen Niellofeldern der Längsseiten sind zwei zur Mitte gewandte Weihrauchfässer schwingende Engel mit vier Flügeln in Ganzfigur dargestellt. Darunter erscheint auf der rechten Seite das Bild eines sitzenden Bischofs mit Nimbus, die Rechte im Segensgestus erhoben. Über seinem Kopf liest man: S: NICHOLA. Es ist der Patron des ehemaligen Klosters von Oignies. Diesem gegenüber befindet sich die Selbstdarstellung des Hugo von Oignies. Im Mönchshabit mit Tonsur kniet die Gestalt, über ihrem Kopf mit dem Namen HUGO bezeichnet, der Mitte zugewandt und bringt Christus und dem Hl. Nikolaus mit erhobenen Händen seine Arbeit, das Buch, dar.

Die Figuren dieser Platten sind silbern mit der schwarzen Zeichnung des Niello. Der Hintergrund innerhalb einer einfachen Niellorahmung ist vergoldet und mit einem feinen Tremolierstich schraffiert. So geht wohl auch dieses Werk des Hugo von Oignies wie seine beiden anderen Arbeiten in der Hauptsache von dem Farbklang des Gold-Silber-Niello aus, erfährt aber eine Bereicherung einmal durch die farbigen Schmelzrosetten, zum anderen durch die Steine, die dem Rankenwerk eingefügt sind. Wie in dem Rundbogen des Rippenreliquiars liegen auch hier jeweils in gleichmäßigem Wechsel ein großer Stein in der Mitte der Bordüre und dicht nebeneinander zwei kleine - wieder eine Perle und ein roter Stein, von denen die Perle einmal am inneren, das nächstemal am äußeren Rand liegt. Die farbliche Anordnung der großen Steine - es sind rote Rubine und Granate, lila Amethyste,

grüne Smaragde und Achate und blaßblaue Aquamarine - ist nicht ganz einer so strengen Regel unterworfen wie am Reliquiar. Auch die fünf antiken Steinschnitte - vier Gemmen und eine Kamee - sind nicht regelmäßig zueinander eingesetzt.

In den Ecken beider Deckelhälften und auf derjenigen mit dem thronenden Christus auch in der Mitte der Langseiten sind stark vorspringende halbkugelige Goldknöpfe angebracht, die als Auflagen für das Evangelienbuch den kostbaren Einband vor Beschädigung schützen sollten. Sie werden von einer dem Deckel aufgehefteten Unterlage mit blatt- und beerenartigen Verzierungen aus von vier Pratzen gehalten. An dem Deckel mit der Kreuzigung sind innerhalb des Rankenwerks gerade neben diesen Knöpfen der beiden oberen Ecken die größten Schäden. Wo sich sonst eine Lücke in dem Laubgespinst findet, ist meist nur eines der Blättchen ausgebrochen. Auch die Steine sind gut erhalten: nur drei sind aus ihren Fassungen gefallen und einer ist mit dieser selbst verloren.

Die Seitenbeschläge sind aus glattem, ungemustertem Silber, die goldenen Scharniere eine Erneuerung wohl des 16. Jahrhunderts, wie ihre Gravierungen zeigen. ¹⁾

Otto Kletzl machte die Feststellung, daß Hugo von Oignies mit dem Rahmenschema seines Evangeliardeckels byzantinischen Vorbildern verpflichtet sei, wie ein Vergleich mit der Christus-Ikone im Schatz der Grabeskirche in Jerusalem und mit Buchdeckeln im Domschatz von Venedig deutlich mache. ²⁾

1) James Weale: Le trésor du prieuré de St.-Nicolas d'Oignies Evangélaire; in: Revue de l'art chrétien 1908, S.156

2) Otto Kletzl: a.a.O., S.100. Es handelt sich hier nicht um eine spezielle Untersuchung zum Werk des Hugo v.O. Kletzl führt diesen Vergleich als Beweis an für die Anregungen, welche die nach der Eroberung Konstantinopels von 1204 nach dem Norden verbrachten byzantinischen Werke für die

Tatsächlich sind hier weitgehende Ähnlichkeiten zu beobachten, weit mehr bei einem der Venediger Einbände, als bei der Ikone der Grabeskirche. Die vertiefte Bildmitte, die mit einem fortlaufenden Muster ornamentierte Schräge und der breite äußere Rahmen mit Steinen und vor allem aufgesetzten Platten mit Figuren findet sich hier wie dort.¹⁾ Es ist dies ein im Byzantinischen häufig angewendetes Schema, das vielfach bei Reliquientafeln vorkommt wie etwa im Innenfeld der zwischen 945 und 989 entstandenen Staurothek in Limburg²⁾ und dem Kreuzreliquiar im Domschatz von Gran (Ungarn) aus der Zeit um 1000,³⁾ vor allem aber an Ikonen. Hiervon seien nur noch eine aus Khopi vom Ende des 10. oder Anfang des 11. Jahrhunderts⁴⁾ und eine zweite aus dem Kloster Vatopedi vom Berge Athos aus dem 11. Jahrhundert⁵⁾ genannt. Doch auch nördlich der Alpen kommt dieses Rahmenschema nicht erst seit Hugo von Oignies vor. Sicher vom Byzantinischen übernommen, erscheint es hier bereits in ottonischer Zeit, wie die Buchkapsel der Abtissin Uta von Niedermünster in Regensburg vom Anfang des 11. Jahrhunderts trotz der vielen Flickstellen noch erkennen läßt.⁶⁾ Auch in der nachfolgenden Zeit kommen Buchbeinbände mit der vertieften Mitte, der Schrägleiste und der geraden Rahmung immer wieder vor. Wenn etwa mit dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts dieses Rahmen-

Goldschmiedekunst des Maas-Rheingebietes boten. Daß der Buchdeckel des Hugo v.O. hier als in der Universitätsbibliothek von Lüttich befindlich angeführt wird, geht zurück auf eine von Kletzl zitierte falsche Bildunterschrift bei A.Darcel: L'exposition retrospective d'art industriel à Bruxelles; in: Gazette des Beaux-Arts, t.38, 1888, S.321

- 1) Zur Ikone siehe: Gustave Schlumberger: L'épopée byzantine à la fin du dixième siècle; Paris 1905 (T.III), Planché II.
Zum Venediger Buchdeckel: Emile Molinier: Le trésor de la Basilique de Saint Marc à Venise, Venise 1888, S.43 und S.79 Nr.2
- 2) Hermann Schnitzler: Rheinische Schatzkammer. Die vorromanische Zeit, Düsseldorf o.J., S.24 Abb.38 und 46
- 3) Otto Kletzl: a.a.O., S.100
- 4) Gustave Schlumberger: L'épopée byzantine, I, 1896, S.133
- 5) Ebenda, II, 1900, S.12
- 6) Max Creutz: Geschichte der Metallkunst, Bd.2, Kunstgeschichte der edlen Metalle, Stuttgart 1909, S.116

schema häufiger zu werden scheint, so mag das vielleicht auf die neue byzantinische Einflußwelle zurückzuführen sein, die in den letzten Jahrzehnten vor 1200 einsetzt, doch ist es auch in dieser Zeit nicht Hugo von Oignies, der es als erster wieder aufgreift. So zeigt es um 1170 der schöne Einband des Kölner Schnütgen-Museums, nach Schnitzler eine kölnische Arbeit,¹⁾ dessen Aposteldarstellungen von der äußeren Rahmenleiste verloren sind. Bis auf die unverzierte Schräge ist das Schema hier dasselbe. Etwa aus derselben Zeit mag der Bucheinband aus dem Hildesheimer Domschatz stammen, ein provinzielles, ganz mit Grubenschmelzplatten belegtes Stück.²⁾ Der Buchdeckel aus Enger in Westfalen im Berliner Schloßmuseum, in dem Erich Meyer eine niedersächsische, vielleicht in Minden entstandene Arbeit aus dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts sieht,³⁾ zeigt auf seiner äußeren Rahmenleiste eine durchlaufende Ornamentierung ohne figürliche Darstellungen und kommt damit der Einbandhälfte des Hugo von Oignies nahe, die die Kreuzigungsszene trägt. Am nächsten aber stehen dem Werk des Hugo von Oignies zwei auch untereinander sehr verwandte Bucheinbände, die in seiner engeren Heimat entstanden sind. Es ist einmal ein Stück der John Rylands Library in Manchester aus dem 3. Viertel des 12. Jahrhunderts, das nach Dinand lokalisiert wird,⁴⁾ und der Einband des

1) Hermann Schnitzler: Alte Kunst im Schnütgen-Museum; Köln 1956, S.13 Nr.33

2) Hans Loubier datiert dieses Stück an den Anfang des 12.Jh. (Der Bucheinband von seinen Anfängen bis zum Ende des 18.Jh., 2.Aufl. Leipzig 1926, S.50). Vergleicht man aber die Ornamentik etwa mit dem 1180 angesetzten Gregorius-Tragaltar in Siegburg (Hermann Schnitzler: a.a.O., 1959, S.46), so wird man auch dieses Stück kaum früher ansetzen dürfen, zumal es sich um eine provinzielle Arbeit handelt.

3) Erich Meyer: Ein frühmittelalterlicher Bucheinband aus Enger i.W. im Schloßmuseum; in: Berliner Museen; Berichte aus den preuß.Kunstsammlungen, 50.Jg. 1929, S.73/74

4) M.R.James: Descriptive Catalogue of the Latin Manuscripts in the John Rylands Library; London 1921 unter lat.Mss.11.

Hermann Usener: Ein Mainzer Reliquiar im Bayrischen Nationalmuseum; in: Münchner Jahrb.der bildenden Kunst, 3.Folge Bd.8, 1957, S.61

Evangeliiars Ms 14970 der Bibliothèque Royale in Brüssel, der nachweislich aus der Kollegiatkirche Notre-Dame in Namur stammt und nach Courtoy eine maasländische Arbeit aus der Nachfolge des Godefroid de Claire ist.¹⁾ Bis auf die Mittelfelder, die bei beiden Stücken in späterer Zeit ergänzt wurden,²⁾ sind die Übereinstimmungen weitgehend, besonders in dem aufsteigenden inneren Streifen mit der Ranke. Am stärksten unterschieden sind diese Einbände von dem des Hugo von Oignies durch das ikonographische Programm der Rahmung. Während bei dem Deckel in Manchester die Ecken von vier Tugenden, die Lang- und Schmalseiten dagegen von sechs Aposteln besetzt sind, zeigt der Brüsseler Einband an den Lang- und Schmalseiten sechs Tugenden, in den Ecken aber die Evangelistensymbole. Eine feststehende Regel für die Ikonographie hat es demnach nicht gegeben, doch scheinen die Tugenden, vor allem aber die Apostel und Evangelistensymbole auf den Einbänden von Evangeliiaren häufiger vorzukommen. Denn auch das Hildesheimer Stück zeigt neben den Evangelistensymbolen in den Ecken das Kollegium der Apostel mit Johannes dem Täufer. An dem Einband des Schnütgen-Museums dagegen erscheinen in den Ecken die Personifikationen der vier Himmelsrichtungen.

Selbst wenn sich bei den genannten Stücken auch keine einheitliche Ikonographie erkennen läßt, so ist ihnen doch die geistige Bezugnahme des Rahmenprogramms zum Inhalt der Bücher, der Evangeliiare gemeinsam. Solche Beziehungen bestehen dagegen auf dem Buchdeckel des Hugo von Oignies nicht. Die beiden räuchernden Engel sind allein auf die Majestas Domini bezogen und ebenso die

1) Ferdinand Courtoy: L'évangélaire de la Collegiale Notre-Dame de Namur; in: Annales de la Société archéologique de Namur, t.33, 1919, S.211

2) Courtoy hat im Mittelfeld des Brüsseler Stückes Spuren einer Reparatur des 16.Jh. (?) festgestellt (a.a.O., 1919, S.214). Es ist kaum vorzustellen, daß seine Gestaltung die ursprüngliche ist. Man wird sich wohl eher auch hier eine Majestas Domini- oder eine Kreuzigungsdarstellung denken müssen.

knieende Gestalt des Hugo von Oignies, der Gott durch seine Arbeit huldigt, wie die Inschrift bezeugt. Auch der hl. Nikolaus als Patron des Klosters von Oignies steht in keinem inneren Zusammenhang zum Inhalt des Evangelienbuchs. Lediglich in den Darstellungen der Drachen ließe sich eine, wenn auch nur ganz allgemeine Beziehung erkennen, wenn man in ihnen die Verkörperung des Bösen erblickt. Doch werden auch sie weit eher im Hinblick auf Christus, den Überwinder des Bösen, Gestalt gefunden haben, als auf den Evangelientext. So kulminiert hier alles in der Majestas Domini, die wie auch die Kreuzigung Christi seit je die Mitte der Evangelieneinbände beherrscht. Wie weit Hugo von Oignies mit dieser Ikonographie sich auf bereits vorhandene Vorbilder berufen konnte, wird nicht klar. In der Landesbibliothek in Karlsruhe befindet sich der Einband eines Evangeliiars aus dem ehemaligen Besitz des Speyerer Domes, der nicht nur wieder nach demselben Schema gegliedert ist, sondern an der gleichen Stelle wie das Namurer Stück die beiden zur Mitte gewandten stehenden Engel zeigt, von denen einer ein Rauchfaß schwingt, der andere aber einen Leuchter hält. Darin erschöpfen sich schon die verwandten Züge, denn unterhalb dieser Engel erscheinen hier zwei sitzende Propheten des Alten Bundes, auf den Schmalseiten zu Christi Füßen der knieende Stifter ein custos Cunradus und zu seinen Häupten ein Agnus Dei. Entstanden ist dieser Buchdeckel etwa zur selben Zeit oder wenig später wie derjenige des Hugo von Oignies im Umkreis der Kreuzreliquiare von Trier und Mettlach. Otto Homburger hat sich eingehend mit ihm beschäftigt und gelangt zu einer Ansetzung um 1230,¹⁾

1) Mit dem Jahre 1233, in dem der Stifter, der ehemalige custos Cunradus zum Bischof von Speyer gewählt wurde, ist für dieses Werk ein terminus ante quem gegeben. Die Figur des thronenden Christus und die an das Mittelfeld anschließende Schräge wurde vermutlich im 15. Jh. in Anlehnung an Älteres hinzugefügt. Siehe Otto Homburger: Die Handschriften Bruchsal I

ebenso Otto Kletzl.¹⁾ Ob man in Bezug auf die Engelsgestalten eine direkte Übernahme des einen Werkes von dem anderen annehmen darf oder nicht vielmehr gemeinsame Vorbilder voraussetzen muß, kann hier nicht geklärt werden. Doch wird man an Hand dieser beiden Stücke sagen können, daß das ikonographische Programm der Rahmung gegenüber dem 12. Jahrhundert jetzt sehr viel fließender, variabler geworden zu sein scheint, weniger einer allgemeinen Gesamtvorstellung unterworfen.

Verglichen mit den beiden anderen gesicherten Werken des Hugo von Oignies, dem Abendmahlskelch und dem Rippenreliquiar, scheint der Buchdeckel in seinem formalen Aufbau zunächst sehr viel stärker in der Tradition des 12. Jahrhunderts verwurzelt als diese. Doch hat der Bucheinband allgemein in frühgotischer Zeit keine grundsätzliche Umwandlung erfahren und Buchdeckel wie derjenige des Hugo von Oignies sind noch durch das gesamte 13. Jahrhundert hindurch anzutreffen, wenn dann auch ohne die in den äußeren Rahmen eingelassenen figürlichen Platten. Im wesentlichen sprechen sich die zeitlichen wie stilistischen Unterschiede nur in der völligen Andersartigkeit der Ornamentik aus und darin ist der Abstand des Einbandes des Hugo von Oignies von seinen Vorgängern des 12. Jahrhunderts ein beträchtlicher.

und Bruchsal II in der badischen Landesbibliothek; in: Badische Heimat, Heft 1-3, 1922, S.96 ff. Ferner Otto Humburger: Eine lothringische Kunstschele um die Wende des 12. Jahrhunderts; in: Oberrheinische Kunst I, 1925/26, S.5 ff.

1) Otto Kletzl: a.a.O., S.115

2. Die Ornamentik

Die künstlerische Bedeutung des Hugo von Oignies wurde von je in seiner reichen, vielgestaltigen und doch immer mit Zurückhaltung angewandten Ornamentik gesehen. In seinem Figurenstil oft unterschätzt und vielfach nur für einen minderen Nachkommen des Nikolaus von Verdun gehalten, gilt er auf dem Gebiet des Ornamentalen als ein Neuerer. Die plastischen Laubranken, die er an dem Rippenreliquiar und dem Bucheinband anstelle des Filigrans verwendet, sind immer als eine schöpferische Leistung des Hugo von Oignies angesehen worden, die ihre Nachfolge gefunden hat.¹⁾ Beweisen ließ sich dies jedoch bisher nicht. Ebenso ist auch die Herkunft dieses Rankenwerks noch nicht eindeutig geklärt und seine Voraussetzungen aufgefunden. Die Meinungen der Forschung gehen oft weit auseinander. Doch läßt sich an den beiden gesicherten Werken des Hugo von Oignies, die diesen Dekor zeigen, eine Entwicklung des Rankenwerks ablesen, die eine Klärung der offenen Fragen verspricht.

Betrachten wir zunächst das Rankenwerk, das die drei gleichgroßen Felder auf der Rückseite des großen Rundbogens des 1253 datierten Reliquiars bedeckt. Die kleinen, in ihrer Form sehr verschiedenartigen gegossenen Blättchen und Trauben dieses Laubwerks sind so aneinandergefügt, daß, jeweils eines hinter dem anderen liegend, ihre glatten Stiele sich zu mehrfach eingerollten Spiralen ordnen. Nirgends verdecken die Blätter die Stiele, überschneiden sie nur gelegentlich mit ihren Spitzen, da sie sich so seitwärts nach dem

1) Lediglich Otto von Falke hat sich gegen die Annahme einer persönlichen Erfindung dieses Laubwerkes von Hugo v.O. ausgesprochen (Das romanische Kunstgewerbe; in: G. Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes I, 1907, S.270/71). Siehe auch oben S.6/7.

Inneren der Spirale neigen, daß sie immer zwischen ihren Windungen zu liegen kommen. Dadurch bleibt der Verlauf der aus den Stielen gebildeten Spiralen ganz deutlich ablesbar. In den freien Raum zwischen den kleinen Steinen in den Ecken der Felder wie auch ober- und unterhalb des großen Mittelsteines greifen Blättchen und Trauben ein, die von den Spiralen nach außen abzweigen. So ist der glatte Grund, dem dieses Rankenwerk aufgelötet ist, ganz gleichmäßig von ihm bedeckt.

An der Innenseite des Perldrahtes, der jedes dieser Laubwerkfelder rahmend einfaßt, läuft ein feiner Filigranfaden. Ein ebensolcher ist auf dem Grund, der Ranken und Steine trägt, um jede der glatten Steinfassungen herumgeführt. Im Rankenwerk selbst findet sich nirgends ein Filigrandraht oder Granulationskorn, die beiden Elemente des klassischen Filigrans. Es sind nur die gegossenen vegetabilischen Formen, die zu diesen Laubranken gefügt sind. Von Filigran im herkömmlichen Sinne kann daher hier nicht mehr gesprochen werden. Nur die Anordnung dieses Dekors, seine Einfügung zwischen die Steine läßt noch einen Zusammenhang mit Filigranarbeiten erkennen. Denn die Führung der Ranken ist wie beim Filigran der Ordnung unterworfen, die durch die Steine gesetzt wird. So paßt sich in den freien Raum, der zwischen den großen und den beiden kleinen Steinen bleibt, jeweils eine Spirale ein, die mit ihren Abzweigungen die Steine umspielt. Wie weit eine solche Anordnung von der des Filigrans übernommen ist, mag ein Blick auf das Reliquienkreuz in Brüssel bestätigen, das dem Hugo von Oignies zugeschrieben ist.¹⁾ Im Mittelfeld des Rundbogens rollen sich die beiden Spiralen gegenständig nach unten ein, während sich in den beiden seitlichen Feldern jeweils eine nach unten, die nächste aber nach oben hin öffnet. Damit ist ein einheitlicher,

1) Näheres über dieses Kreuz siehe im Kapitel "Die zugeschriebenen Werke"

von der Mitte des Bogens im Gegensinn auseinander führender Bewegungszug dieser Ranken angestrebt, der aber durch die eingeschobenen Niellofelder unterbrochen wird.

Der besondere Reiz dieses Dekors liegt in der Vielfalt der Detailformen. Allein 12 in Gestalt und Größe von einander verschiedene Blattformen lassen sich unterscheiden. Manche davon sind einfacher, aus drei oder fünf löffelartig gerundeten Lappen zusammengesetzt oder mehrfach rund gezahnt und von der Seite gesehen. Die meisten jedoch sind komplizierter im Umriß, oft vielfach gefiedert, mit einer reichen, fein differenzierten Oberflächenmodellierung. Besonders schön ist ein stark gezacktes Blatt, das wie angewelkt zusammengeklappt, nur die Hälfte seiner Rückseite mit den Rippen und Adern zeigt oder ein anderes, das größte von allen, dessen Oberfläche von dem leicht aufgeworfenen Rand sanft zur Mitte hin einsinkt, wo dann ganz deutlich die Mittelrippe liegt. Solche Feinheiten und die Naturnähe dieser kleinen Formen - denn selbst die größeren von ihnen sind nur einige Millimeter lang¹ - erwecken den Eindruck, es müßte sich - teilweise wenigstens - um Pflanzen der heimischen Flora handeln. Dennoch läßt sich keine von ihnen als eine solche benennen. Es sind bei aller Frische der Darstellung keine "naturalistischen" Formen, wie auch die größeren und kleineren spitz zulaufenden Trauben und rundlichen Beeren mit ihrer gekörnten Oberfläche. Und ebenso ist die Ranke selbst in ihrer Zusammensetzung aus vielen verschiedenartigen Blättern und Früchten wie auch in ihrem Verlauf in Spiralen nicht die Wiedergabe eines gewachsenen Laubwerks. Auch ist sie, trotz

1) Die Abbildung eines dem Hugo v.O. zugeschriebenen Stückes in Fosses zeigt die aus denselben Gußformen stammenden Blätter in natürlicher Größe. Näheres über dieses Stück siehe im Kapitel "Die zugeschriebenen Werke"

der lebendigen Modellierung und plastischen Durchgestaltung der Einzelteile, ganz flach über den Grund gebreitet. Alles, auch der kleine Vogel, der, nicht größer als irgend eines der Blätter, mit gespreizten Flügeln in der Mitte jeder Spirale sitzt, hält sich in einer ebenen Schicht.

Ebenso wie auf der Rückseite ist das Rankenwerk auf der Schauseite des Rundbogens gebildet. Wie dort streben die Ranken zu beiden Seiten des großen Steines in der Mitte des Bogens symmetrisch auseinander und ziehen sich in einheitlichem Bewegungszug - diesmal nicht von Niellofeldern unterbrochen - die beiden Bogenhälften hinauf, indem immer eine Spirale nach unten, die nächste nach oben sich einrollt. Wieder ist jede der Spiralen von jeweils einem der großen und den beiden übereinander liegenden kleinen Steinen begrenzt. Auch die Detailformen des Laubwerks sind die gleichen wie auf der Rückseite, nur daß das größte der Blätter, das dort in die Ranken eingestreut ist, hier fehlt,¹⁾ ebenso das Vögelchen in der Mitte jeder Spirale. Dafür sind entlang dem unteren Perldraht, der auch hier wieder zusammen mit dem feineren Filigranfaden das Laubwerk zu beiden Seiten begrenzt, dem Laubgespinst lebendig bewegte Jagdszenen eingefügt, die auf beiden Bogenhälften zwar gleich, aber symmetrisch einander zugeordnet, in entgegengesetzter Bewegungsrichtung entwickelt sind. Ihre Figuren streben wie auch die Ranken von der Mitte auseinander und folgen dem Bogenlauf hinauf. Auf jeder Hälfte erscheinen hintereinander vier kleine zueinandergehörige Figurengruppen. Es sind von der Mitte aus ein ins Horn stoßender Jäger in einem faltenreichen, knielangen Gewand, dem ein Hund folgt, zwei Hunde, die einen Hirsch hetzen, wieder ein von einem Hund begleiteter Jäger, der eine Stange

1) Es ist das Blatt, das in der rechten unteren Ecke oberhalb des Steines am Anfang der Spirale liegt.

oder einen Spieß geschultert trägt und zwei Hunde, die einem Hasen nachjagen. Diese beiden letzten Tiere, der Hase und einer der Hunde, befinden sich nicht mit den übrigen Figuren auf einer Fußlinie, sondern sind locker mitten in das Laubgestüst eingestreut, da hier an der äußeren Kante eine der gefaßten Perlen angebracht ist. Die Größe der Jäger beträgt etwa vier Fünftel der Gesamtbreite des Rankenwerks, die der Tiere hält sich in einem annähernd natürlichen Verhältnis zu den menschlichen Gestalten. Lediglich der Hase ist vergleichsweise etwas zu groß. Diese Figuren sind nun so in die Ranke eingesetzt, daß sie die Spiralen zum Teil wohl überschneiden, deren Windungen aber hinter ihrem Körper scheinbar weitergeführt werden. Dadurch wird der Eindruck erweckt, als bewege sich die Jagdszene vor dem einheitlich durchgeführten Rankenhintergrund. Tatsächlich aber befindet sich das Laubwerk mit den Gestalten in einer Ebene, es wird von ihnen nicht verdeckt, sondern unterbrochen. Die Zweige werden nur neben und zwischen ihnen geführt. Die Figuren selbst sind schön gezeichnet, besonders die Tiere zeigen in ihrer raschen Bewegung einen eleganten Umriß und trotz des kleinen Formats und dem flachen Relief eine lebensvolle Modellierung. So kleine Züge wie die gespannte Sehne, die über den kräftigen Hals des Hirsches läuft, die Rippen, die sich an den gespannten Körpern der Hunde weich durch die Oberfläche drücken oder das Jagdmesser, das im Gürtel des reich und fein gefalteten Gewandes des Lanzenträgers steckt, sprechen für ein liebevolles Eingehen des Künstlers selbst auf kleinste Details und ihre sorgfältige Ausführung.

Auf den ersten Blick scheint dies kleinteilige Gespinnst aus Laub, Tieren und menschlichen Gestalten, das die Schauseite des Rundbogens gleichmäßig überzieht, nicht in eine so sorgsame Ordnung gebracht wie das der Rückseite. Nicht nur, daß es

durch die hinzugekommenen Figuren dichter geworden ist, so treten auch durch die vielfachen Überschneidungen die Spiralen des Laubwerkes nicht mehr so deutlich hervor. Doch geben auch hier die Steine festen Halt, nicht nur den Ranken, die ja ebenso geführt sind wie auf der Rückseite, auch den Figuren. Denn jede zusammengehörige Figurengruppe wird trotz der friesartig fortlaufenden Hintereinanderreihung von den Steinen miteinander verklammert und von der jeweils nächsten geschieden. Sie erhält durch die Steine ihren festen Ort.

Wenn auch mit den Steinen feste Akzente gesetzt sind, so ist das Laubgespinst mit seinen Figuren im Gegensatz zum traditionellen Filigran doch mehr als nur Füllwerk. Allein in der künstlerischen Wirkung stehen die beiden so verschiedenen dekorativen Elemente gleichwertig und einander ergänzend nebeneinander. Weder dominieren die Steine durch die Leuchtkraft ihrer Farben oder eine zu dichte Aufeinanderfolge über das Rankenwerk, noch werden sie von diesem erstickt. Dazu kommt aber noch die ikonographische Bedeutung. Dem Symbolgehalt der Steine steht der Symbolgehalt des Rankenwerks mit den Jagdszenen gegenüber. Darin liegt ein grundlebender Unterschied zum klassischen Filigran, das meines Wissens keinen Symbolwert besitzt. Arthur Martin hat sich eingehend mit der Ikonographie dieser Jagddarstellungen bei Hugo von Oignies beschäftigt und eine Reihe von literarischen Vorbildern gefunden. Das Bild der Jäger und der Verfolgten ist dabei wohl immer gleich, die Deutung bei den verschiedenen Autoren jedoch oftmals eine andere. So sieht Hieronymus in den Jägern die Mächte des Bösen, die dem Menschengeschlecht nachstellen. Ebenso werden in einem dem Augustinus zugeschriebenen Sermon die Dämonen als Jäger bezeichnet, aber auch Christus, der diese Jäger seinerseits einfängt. Auch bei Hrabanus Maurus finden sich

beide Versionen. In seinem Kommentar zu Jesaias nennt er Christus den Jäger, im Kommentar zu Jeremias sind die Jäger einmal die Apostel und Prediger, an anderer Stelle dagegen die Bösen. Im Hortus deliciarum der Herrad von Landberg wird die Jagd im Kommentar zur Genesis im Hinblick auf die Jagd des Esau zu einer Allegorie auf den Kampf gegen die Laster, die in ihrer Bildhaftigkeit der Jagddarstellung des Hugo von Oignies sehr nahe steht. Die Lasterhaften erscheinen in Gestalt von Tieren: die Unkeuschen als Hasen, die ungläubigen Gelehrten als Hirsche, die Reichen als Wildschweine und die Hochmütigen als Zicklein. Diese Tiere werden durch Hunde verfolgt, von den Stimmen der Prediger. Dadurch werden sie in den Netzen des Glaubens gefangen.¹ Wenn von den vier bei Herrad genannten, Verderbnis bringenden Tieren in der Jagdszene des Hugo von Oignies auch nur zwei, der Hase und der Hirsch dargestellt sind, so deutet sie Martin doch ganz im Sinne der Herrad. Danach wären die Jäger mit ihren Hunden Christus und die Apostel und Prediger, die dem philosophischen Hochmut und der Verderbtheit des Herzens nachstellen. Wera von Blanckenburg, die sich sehr eingehend mit der Ikonographie der Jagddarstellungen im Mittelalter beschäftigt hat,² kann für den Hasen und den Hirsch aber auch andere Symbolbedeutungen nachweisen. So ist der Hirsch im psychologus das Sinnbild für Christus und die Auserwählten. Die Bibel sieht in ihm ein Symbol für die Gerechtigkeit. Der von Jägern verfolgte Hase wird unter anderem von Tertullian als Symbol der Kirche angeführt: "Auf uns, als wären wir Hasen, ist die

1) Arthur Martin; Divers Monuments d'orfèvrerie religieuse. Monstrance de la cote de S. Pierre à Namur; in: Charles Cahier et Arthur Martin, Mélanges d'Archéologie, d'Histoire et de Littérature, Paris 1847-1849, S.120-123

2) Wera von Blanckenburg; Heilige dämonische Tiere. Die Symbolsprache der deutschen Ornamentik im frühen Mittelalter, Leipzig 1943, S.155 ff

Jagd abgesehen".¹⁾ Bei der Vielfalt der möglichen Symbolgehalte wird man wohl kaum zu einer sicheren Deutung der Jagdszenen des Hugo von Oignies gelangen. Wie immer man sich aber entscheiden mag, unbezweifelbar bleibt auf jeden Fall ihr allegorischer Aussagewert als solcher. Eine genrehafte Darstellung rein dekorativen Charakters darf in ihnen nicht gesehen werden.

Die Ranken, die als äußere Rahmung beide Einbandhälften des Evangelienbuches umlaufen, sind dem des Reliquiars auf den ersten Blick fast gleich. Die Blätter und Früchte dieses Laubwerks sind aus denselben Formen entstanden wie jene, nur etwa drei von den Blättern sind hier nicht vorhanden; es sind die beiden löffelförmig gelappten und das größte von ihnen, das nur auf der Rückseite des Kreisbogens vorkommt. Dafür findet sich hier sehr häufig ein sehr großes, schön gezeichnetes Weinblatt, das am Reliquiar fehlt. Darüber hinaus lassen sich jedoch bei genauerer Untersuchung dieses Laubdekors ganz grundsätzliche Unterschiede zu dem des Reliquiars beobachten. Zwar sind die Ranken auf der Einbandhälfte mit der Kreuzigungsdarstellung, wo sie ohne Unterbrechung alle vier Seiten gleichmäßig umziehen, ebenfalls in Spiralen angeordnet, doch ohne den einheitlichen Bewegungszug wie am Reliquiar. Zwischen den Steinen, die auch hier im Wechsel von einem großen und zwei nebeneinander liegenden kleinen angebracht sind, liegen jeweils zwei Spiralen, die sich immer vom inneren Rand der Bordüre her gegeneinander einrollen. Nur zu beiden Seiten der besonders großen antiken Steinschnitte in der Mitte der Schmalseiten dieses Einbanddeckels wird der Raum bis zu den nächsten Steinen immer nur von einer Spirale ausgefüllt, so daß an dieser Stelle zwei gegenständige Spiralen den Stein in ihre Mitte nehmen. Die sonst gleichmäßige Ordnung

1) Wera von Blankenburg: a.a.O., S.157

ist nur einmal verlassen: in den beiden oberen durch die Steine gesetzten Abschnitten der rechten Langseite befindet sich nur je eine Rankenschnecke, die jedoch nicht gegenständig zueinander angeordnet sind. Die eine rollt sich zum inneren, die nächste zum äußeren Rand hin ein. Bis auf diese eine Unregelmäßigkeit setzt sich das Laubwerk aus einzelnen, einander fast gleichen Teilstücken zusammen - ihre Verschiedenheit liegt nur in der Anordnung der Detailformen - die den Abständen zwischen den Steinen entsprechen und miteinander nicht verbunden sind. Eine ohne Unterbrechung fortlaufende Ranke wie am Reliquiar ist hier nicht angestrebt. Lediglich in den vier Ecken ist die Verbindung der jeweils ersten Spiralen der Langseiten mit denjenigen der Schmalseiten hergestellt, doch wird die Kontinuität bei dem Wechsel der Richtung und vor allem der starken Betonung der Ecken durch die reich verzierten Auflageknöpfe nicht sehr wirksam.

Wenn sich auch das Rankenwerk dieser Einbandhälfte der Ordnung, die mit den Steinen gegeben ist, einfügt, so gilt das nicht für die Figuren der Jagdszenen. Wohl sind es im Einzelnen dieselben wie die des Reliquiars, aus den gleichen Formen gegossen wie sie, ihre Zuordnung zu kleinen Gruppen ist jedoch nur sehr lose, manchmal überhaupt nicht erkennbar. In engem Zusammenhang stehen nur die Jäger mit ihren Begleithunden, zweimal ein Hirsch, vor dem ein Hund steht (auf der linken Lang- und der oberen Schmalseite) und gelegentlich ein Hase, von einem oder auch zwei Hunden gehetzt. Daneben gibt es Gruppen, wie die Hirschhatz am rechten Rand des Einbandes, die so weit auseinander gezogen ist, daß bereits mehrere Steine zwischen den verschiedenen Tieren liegen. Einige Hunde eilen dahin, ohne überhaupt ein Wild vor sich zu haben. Auch bewegen sich nicht alle Figuren wie beim Reliquiar entlang des rahmenden

Perldrahtes, der größte Teil von ihnen ist mitten hineingesetzt in das Laubwerk. Noch stärker als die Regellosigkeit bei der Gruppierung der Figuren, fällt der Mangel einer einheitlichen Bewegungsrichtung ins Gewicht. Während sich zwar auf den Längsseiten die Figuren gleichmäßig von oben nach unten bewegen - bis auf den einen Hund, der sich auf der linken Rahmenleiste dem Hirsch entgegenstellt - und zwar so, daß ihre Füße zur Einbandmitte gerichtet sind, geht auf den Schmalseiten die Unordnung so weit, daß nicht nur einzelne Figuren oder ganze Gruppen in verschiedene Richtungen eilen, manche von ihnen stehen sogar auf dem Kopf.

Offenbar ist das Rankenwerk des Reliquiars die reifere Lösung. Steine, Ranken und Figuren sind hier in weit höherem Maße zur Einheit geworden, nicht allein durch die diszipliniere Anordnung der letzteren. Wie die Ranken sich der Ordnung der Steine unterwerfen, sie aber gleichzeitig einbinden, indem sie über sie hinweg und zwischen ihnen hindurch greifen und so zu einem einheitlichen Ganzen mit ihnen verwachsen, das ist am Buchdeckel mit seinen kurzen, untereinander unverbundenen Laubwerkstücken zwischen den Steinen nicht erreicht. Karl August Wirth hatte bereits den Laubdekor des Reliquiars gegenüber dem des Buchdeckels als die "klassischere Komposition" erkannt und daraus den Schluß gezogen, das Reliquiar müsse das frühere Werk sein.¹⁾ Viel wahrscheinlicher aber ist die umgekehrte Reihenfolge. Das Rankenwerk des Bucheinbandes mit der Majestas Domini-Darstellung spricht ebenfalls für diese Annahme.

Der grundlegende Unterschied im Laubwerk dieser Einbandhälfte zu dem bisher bekannten liegt in seiner Verbindung mit dem traditionellen Filigran.

1) Karl-August Wirth: Die Entstehung des Drei-Nagel-Kruzifixus; Diss. Frankfurt/M. 1953, Maschinen Ms S.75 Anm.15

Jede Spirale, jede kleine Windung und Abzweigung ist zunächst in doppelt nebeneinander geführtem, gekörnten Filigrandraht gelegt und dem Boden aufgelötet, der zumeist in einer einfachen runden Granulationsblüte endet. Erst diesen Golddrähten sind die Blätter und Früchte des Laubwerks aufgeheftet. Ganz seinem Verlaufe folgend, decken die kleinen Formen mit ihren langen Stielen das Filigran fast völlig ab, so daß immer nur kurze Teilstücke von ihm sichtbar bleiben. Doch auch diese sind nur bei sehr genauem Hinsehen zu entdecken. So mag es auch kaum verwundern, daß das Filigran der Forschung bisher entgangen ist. Denn in seiner Gesamterscheinung wird dieses Rankenwerk von ihm nicht berührt. Es unterscheidet sich kaum von dem des anderen Einbanddeckels. Wie dort sind die Ranken grundsätzlich in Spiralen geführt. Da hier jedoch der Laubdekor mit niellierten Platten alterniert, liegen die Steine in dichter Folge, so daß in den Eckfeldern ihr Abstand nicht ausreicht, um eine ganze Spirale darin unterzubringen. An diesen Stellen ranken sich die Zweige mit dem darunter liegenden Filigran in unregelmäßigen Windungen um die Steine. Eine Szene der Jagddarstellung kommt nur ein einzigesmal vor: in der rechten unteren Ecke eilt ein Lanzenträger mit seinem Hund gegen die Mitte der Schmalseite, vor ihm hetzen zwei Hunde einen Hasen. Es scheint daher fast, als wäre dem Künstler der Gedanke oder die Anregung, diese Jagdmotive dem Rankenwerk beizufügen, erst während der Arbeit an dieser Einbandhälfte gekommen, der dann, zumindest im Hinblick auf den Laubdekor der frühere sein mußte. Noch deutlicher aber spricht die Verwendung des Filigrans für diese Reihenfolge. Die Granulation, ein wesentlicher Bestandteil des Filigrans, tritt hier in der Form von runden Rosetten jeweils am Ende jedes Goldfadens und damit entsprechend oft auf. Obgleich nun auf dem zweiten Deckel die Filigranfäden fortgelassen sind, das Laubwerk also direkt dem Goldgrund aufgelötet ist,

kommen die aus Goldkörnern zusammengesetzten Blüten doch gelegentlich vor, wenn auch in weit minderer Zahl als auf der anderen Seite, wo sie mit dem Filigran in Verbindung stehen. Zumeist, wenn auch nicht in der Regel, liegen zwei dieser Blüten zu Seiten der großen Steine zwischen diesen und dem Perldraht der Einfassung. Doch findet sich hie und da - im ganzen nur viermal - auch eine von ihnen direkt ins Rankenwerk eingefügt, wo sie dann wie beim Filigran jeweils die Mitte einer Spirale bezeichnet. Im Laubdekor des Reliquiars, der sich gegenüber dem des Buchdeckels als die reifere Lösung erwiesen hat, sucht man sie dagegen vergeblich. Es scheint sich daher bei den Granulationsrosetten der Deckelhälfte mit der Kreuzigungsdarstellung um ein Rudiment des auf der anderen Seite verwendeten, hier aber aufgegebenen Filigrans zu handeln. Damit bietet sich, rein aus der Anschauung und ohne Berücksichtigung der geschichtlichen und künstlerischen Voraussetzungen bereits das Bild einer Entwicklung dieses für Hugo von Oignies so charakteristischen Rankendekors, wie auch der zeitlichen Aufeinanderfolge. Das Laubwerk der Majestas Domini-Seite müßte demnach als das früheste, dasjenige der anderen Seite wohl im Anschluß daran entstanden sein. Der Dekor des Reliquiars wäre in seiner reifen Durchgestaltung dann der späteste.

Wo aber liegen die künstlerischen Voraussetzungen zu diesem Dekorationssystem? Wie sehen die Dinge aus, die Hugo von Oignies zur Gestaltung seiner Laubranken geführt haben, die seine persönliche Erfindung sein sollen? Auf diese Fragen hat die Forschung die verschiedensten Antworten gegeben, denen allen aber mehr oder weniger der Charakter der Vermutung anhaftet.¹⁾

Otto von Falke hatte im Hinblick auf den Rankendekor des Hugo von Oignies auf den Meister des

1) Die verschiedenen Meinungen der Forschung siehe oben S.3 ff.

Trierer Kreuzreliquiars verwiesen und in ihm den Vermittler der Ornamentik des Nikolaus von Verdun für Hugo von Oignies gesehen.¹⁾ Auf der Vorderseite dieses Reliquiars umläuft gleichmäßig alle vier Seiten ein schmaler Fries mit lebendig bewegten Tieren in einer lebensvollen Modellierung. Es sind Hunde, Widder, Wildschweine, wie es scheint auch Bären und Löwen, in der Hauptsache aber Drachen, die sich vor einer Spiralranke aneinander reihen. So nahe eine solche Borte in der lebensvollen Charakterisierung der Tiere, wie auch sicher in ihrem symbolischen Bedeutungsgehalt denjenigen des Hugo von Oignies auch steht, so unterscheidet sie sich dadurch, daß es sich nicht um die Darstellung einer Jagd handelt, denn menschliche Figuren fehlen hier ganz. Außerdem ist dieser Fries als einheitliches Stück gegossen und nicht aus kleinen Einzelteilen zusammengesetzt.

Vermutlich denkt von Falke an die gegossenen Kämme des Annoschreines, wenn er hier von einer Weiterentwicklung der Ornamentik des Nikolaus von Verdun spricht und vor allem an die herrlichen Blau-Gold-Schmelzplatten vom Dreikönigsschrein, auf denen sich in Laubranken eingestellte Szenen, wie auch einzelne menschliche Gestalten finden. So zeigt eine solche Platte, die hinter den Säulen an der vorderen Giebelseite des oberen Geschosses liegt, in einer reichen akunthusähnlichen Spiralranke übereinander angeordnet eine Fährjagd, einen Ziegenbock, der gegen einen Mann mit vorgehaltenem Schild anrennt, einen Affen, der einen Harfe spielenden Esel dirigiert.²⁾ Obgleich diese Figuren teilweise auf den Stengeln und Blättern der Ranke stehen oder sitzen, be-

1) Otto von Falke: a.a.O., 1907, S.270 ff.

Siehe auch oben S.6.

Näheres zu dem Trierer Kreuzreliquiar siehe Exkurs, Nr.4

2) Abgebildet bei Florentine Mutherich: Die Ornamentik der rheinischen Goldschmiedkunst in der Stauferzeit; Diss. Berlin 1941, Abb.6

dingt durch ihre vertikale Anordnung, so bewegen sie sich doch vor den Spiralen. Die Ranken drängen aber in ihrer schwellenden Plastizität so stark nach vorn, daß sich für das Auge nicht zwei klar getrennte Schichten - eine vordere der Figuren und eine rückwärtige der Ranken - ergeben und die Figuren mehr in die Ranken hineingestellt, als vor ihnen arrangiert erscheinen. Anders ist dies auf einer zweiten Platte von einem der Seitendächer. Hier ist die Ranke zarter geworden. Anstelle des üppig-kraftvollen Wachstums tritt die feine Ausbreitung in der Fläche mit einer stärkeren Betonung des Ornamentalen in Symmetrie und Linie. Obgleich diese Ranken die Musikanten von den Seiten her umspielen, sie ganz umgeben, bilden sie doch die Folie für sie. Hier scheinen die Voraussetzungen zu liegen für die vor Blattranken stehenden Apostel und Heiligen auf den niellierten Fußanzetten des Kelches des Hugo von Oignies, nicht aber für die plastischen Jagdszenen. Ähnlich ist lediglich die antike kurze Gewandung, die auch an den Figuren der zuerst genannten Blau-Gold-Platte zu beobachten ist. Im ganzen steht diese Ranke mit ihren lebendig bewegten Szenen der des Hugo von Oignies sehr viel näher, doch wird man das direkte Vorbild nicht in ihnen sehen dürfen. Sicher sind von diesen Schmelzen für die Folgezeit Anregungen ausgegangen, die sich etwa in dem sehr viel einfacheren Fries des Trierer Kreuzreliquiars niedergeschlagen haben oder in dem gegossenen Streifen auf der abhebaren Platte an der Vorderseite des Dreikönigschreins, dessen Herkunft nach Florentine Mutherich nicht gesichert ist. Er stammt vielleicht von einem untergegangenen Schrein und wurde bei den Restaurierungen des 18. Jahrhunderts hier angebracht.¹⁾ Dargestellt sind Krieger zu Fuß und zu Pferde, ein Kenthaurenkampf, der mit dem Löwen

1) Florentine Mutherich: a.a.O., S.55

ringende Samson, wieder eine Eberjagd, einzelne Tiere und Drachen. Von Ranken umgeben, ist jede der Figuren von einem kreisrunden Ring umschlossen. Stilistisch vertreten diese Figuren, wie F. Mutherich bereits gesehen hat, die Stufe der Blau-Gold-Schmelze des Nikolaus von Verdun.¹⁾ Das Antikische der Figuren mit ihren kurzen, faltenreichen Gewändern, wie auch einzelne Motive, die minutiöse Durchgestaltung bis in kleinste Details bei einer lebendigen Oberflächengestaltung und die schwungvolle Art des Vortrages geht sicher auf Nikolaus von Verdun zurück. Vieles davon, besonders die Gestaltung der Jäger, ist in den Jagdszenen des Hugo von Oignies wiederzufinden, doch die Aneinanderreihung von Medaillons, in die die Figuren eingeschlossen sind, bietet einen völlig anderen Gesamtaspekt als die lockere Aufeinanderfolge der szenisch verbundenen Figurengruppen bei Hugo von Oignies.

Darin am nächsten kommt Hugo von Oignies eine kleine Brosche oder Schließe im Cluny-Museum in Paris, in der Viollet-Le Duc eine französische Arbeit aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts sieht.²⁾ Um einen in der Mitte liegenden Saphir legt sich ein schmaler Filigrankranz mit kleinen eingesetzten Blüten. Daran schließt sich ein breiterer Streifen an mit einer aus kräftigem, gekörnten Draht gebildeten fortlaufenden Spiralaranke, von deren Hauptstamm zahlreiche kleine Anzweigungen ausgehen. Durch diese Ranke bewegt sich eine Jagd: eilende Hirsche werden von Hunden verfolgt oder gesteuert, zwei Bogenschützen legen auf sie an, ein dritter Jäger stößt ins Horn. Auch ein kleiner Hase hoppelt durchs Geäst. Es sind die gleichen Tiere wie auf den Werken des Hugo von Oignies, der Hornbläser ist da, nur

1) Florentine Mutherich: a.a.O., S.55

2) Viollet-le-Duc: Dictionnaire raisonné du mobilier français, tome 2, Paris 1871, S.198

statt der Lanzenträger treten hier Bogenschützen auf. Zwar sind die Figuren des Hugo von Oignies in ihrer Gewandung den Arbeiten vom Dreikönigschrein näher, doch ist die Jagd als solche der des französischen Stückes in einem so hohen Maße verwandt, daß wir hier eine ihrer Vorstufen erkennen müssen. Denn ohne Zweifel trägt die französische Arbeit mit den in die Spiralen der Ranken eingeflochteten Figuren die altertümlicheren Züge gegenüber dem freien Ablauf der Szene vor der Folie des Laubwerks. Diese Art des Einbindens der Figuren in das Ornament entspricht der romanischen Tradition und läßt sich in der Bauornamentik, in der Hauptsache an Kapitellen, aber auch in der Goldschmiedekunst, wie etwa an den großen Bronzeleuchtern durch das gesamte 12. Jahrhundert hindurch verfolgen. Als Beispiele seien hier nur genannt: die Kapitelle des Kreuzganges von Notre-Dame de la Daurade in Toulouse (heute im Augustinermuseum, Toulouse) aus dem 3. Viertel des 12. Jahrhunderts,¹⁾ ein Ornamentfeld der sogenannten "porte romane" der Reimser Kathedrale um oder kurz nach 1180²⁾ und der um oder nach 1200 entstandene Trivulzio-Leuchter des Mailänder Domes.³⁾ Mit Dingen dieser Art hängt die kleine Goldschmiedearbeit zusammen. Sie muß daher entweder vor dem Buchdeckel des Hugo von Oignies entstanden oder Vorbildern verpflichtet sein, die zeitlich vor diesem liegen.

Wenn auch die Jagdmotive des Hugo von Oignies, wie ich sicher glaube, von direkten Vorbildern in der Art des Pariser Stückes ausgehen, so zeigt sein Dekor doch eine grundsätzliche Verwandtschaft mit der Blau-Gold-Schmelzplatte von

-
- 1) Richard Hamann-McLean: Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters; in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft Bd. 15, 1949/50, S. 205
 - 2) Willibald Sauerländer: Beiträge zur Geschichte der "frühgotischen" Skulptur; in: Zeitschrift für Kunstgeschichte Bd. 19, 1956, S. 8
 - 3) Otto Homburger: Zur Stilbestimmung der figürlichen Kunst Deutschlands und des westlichen Europas im Zeitraum zwischen 1190 und 1250; in: Formositas romanica, Frauenfeld 1958, S. 41

der Vorderseite des Dreikönigschreins. So wie hinter dem Figurenstil des Hugo von Oignies, wie sich noch zeigen wird, die große Kunst des Nikolaus von Verdun steht, so muß man auch in diesen Schmelzen eine der Grundlagen zu Hugos neuem Dekorationssystem sehen. Allerdings ist damit die Frage nach den Voraussetzungen dieses Dekors des Hugo von Oignies nicht restlos beantwortet. Die Methode, kleine plastische Detailformen zu einem einheitlichen Rankendekor zu fügen, ist eine andere, als die der genannten Werke, wo Ranken und Figuren immer in einem Stück gegossen sind. Es müssen daher für Hugo von Oignies noch andere Anregungen entscheidend geworden sein.

Es darf nicht vergessen werden, daß sich in einem Teil seines Rankenwerks Filigran finden ließ. Durch diese Beobachtung gewinnt die Meinung von Emile Molinier an Bedeutung, der bereits 1902 über die Herkunft dieses Dekors sagte: "Er ergibt sich aus dem alten Dekorationssystem des Filigrans; aber wo der Künstler des 11. und 12. Jahrhunderts, gebunden an die Formeln einer bis zum äußersten stilisierten Kunst, immer geglaubt hat, ein lebloses Dekorationsmotiv mit Symmetrie darstellen zu müssen, hat der gotische Künstler eine Erneuerung versucht und ist vollkommen dazu gelangt, dem üblichen Dekor das Aussehen einer üppig wuchernden Vegetation zu geben. Diese Tendenz findet sich, ohne Zweifel weniger vollständig wie in den Werken des Hugo von Oignies, an einer Anzahl des 13. Jahrhunderts wieder, zum Beispiel auf der Rückseite des Kreuzes von St. Martin in Laon, im Besitz des Louvre ... Und für das ganze 13. Jahrhundert hat die Mehrzahl der Goldschmiede die Gewohnheit angenommen, die Filigranschnecken mit Blüten und Knospen zu endigen, selbst bei Werken, wo das Filigran noch einer stilisierten Zeichnung und einem symmetrischen System folgt. Und diese Bemerkung ist nicht allein für Flandern und Frankreich richtig, sondern ebenso für

Deutschland und besonders für Italien. Man wird daher die Anwendung dieses Verfahrens zu Unrecht als ein sicheres Anzeichen für die Herkunft dieses oder jenes Werkes betrachten." ¹⁾

Daß sich in dem Rankenwerk des Hugo von Oignies teilweise Filigran befindet, scheint allerdings auch Molinier entgangen zu sein, denn es wird nirgends von ihm erwähnt. Er spricht von dem Laubdekor nur als von einer Aneinanderfügung von Blättern und Früchten, so wie er sich auf der einen Einbandhälfte und dem Reliquiar darstellt und sieht in ihm eine sehr konsequente Ausprägung jener Filigrane, die etwa um die Wende des 12. Jahrhunderts eine Belebung durch eingestreute Blätter und Früchte erfahren. Wenn diese These Moliniers in der Folgezeit nie mehr ernstlich aufgegriffen wurde, so vielleicht darum, weil dieses Rankenwerk mit der Technik des Filigrans kaum noch etwas gemein zu haben schien. Nachdem die Verbindung von Hugos Ranken mit dem Filigran aber erst einmal gefunden ist, erscheint es naheliegend und lohnend, den von Molinier vorgeschlagenen Weg zu verfolgen.

Versucht man das vorhandene Material im Hinblick auf das durch Blatt- und Blütenformen durchsetzte Filigran zu ordnen, um dem entwicklungsgeschichtlichen Ablauf dieses neuen Dekorationsprinzips nahe zu kommen, so zeigt sich, daß das von Molinier genannte Reliquienkreuz im Louvre eines der frühesten bekannten Werke dieser Art ist. Es wurde von dem Abt Hugues während dessen Amtszeit zwischen 1174 und 1205 dem Kloster St.Vincent in Laon gestiftet. ²⁾ Das Filigran der teilweise recht zerstörten Vorderseite dieses Kreuzes ist in einer Anordnung von kleinen Schlingen zwischen

1) Emile Molinier: Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du V^e à la fin du XVIII^e siècle, Tome IV, L'orfèvrerie religieuse et civile du V^e à la XV^e siècle, Paris 1902, S.201

2) Molinier nennt als den Herkunftsort dieses Kreuzes irrtümlich das Laoner Kloster St.Martin, es stammt aber aus dem Kloster St.Vincent in Laon.

dem dichten Steinbesatz hindurchgeführt. Entlang dem Kreuzstamm liegen zwischen den großen Steinen kleine Gruppen dreigezackter Blättchen an langen Stielen. Sehr kleine, trichterförmige Blüten mit einem Goldkorn in der Mitte schließen sich in einem Kreis um die Mittelsteine der vierpaßartigen Balkenenden. Sie erscheinen noch einmal an den Rändern von Kreuzstamm und -balken, wo sie in dichter Folge im Wechsel mit Steinen, die nicht größer sind als sie selbst, angebracht sind. Die erstaunlich gut erhaltene Rückseite dieses Kreuzes zeigt dagegen ein völlig anderes Bild. Sie ist von einem schönen, ganz regelmäßigen Filigran mit reicher Granulation bedeckt. Steine fehlen völlig. Wo man solche erwarten würde, liegen runde, sechsblättrige Blüten. Sowohl an Kreuzstamm und -balken, wie auch in den Vierpässen an den Schnittpunkten und Enden der Balken, wo das Filigran von der durch eine große Blüte bezeichneten Mitte radial zu den Rändern schwingt. Diesem Filigran sehr ähnlich ist das der drei Rundmedaillons, die am Fuß dieses Reliquiars abwechselnd mit drei szenischen Grubenschmelzplatten von gleichem Format angebracht sind. Wie dort sind auch hier die Filigranfäden an ihren Enden mit Blüten besetzt, allerdings dichter, denn jede noch so kleine Abzweigung trägt hier statt des Goldkorns ebenfalls eine solche, wenn auch kleinere Blütenform. Dazwischen liegen noch gelegentlich längliche, mehrfach rundgelappte Blättchen. Es ist kaum vorstellbar, daß diese wie auch die Filigrane der Kreuzrückseite von derselben Hand stammen können, wie die Vorderseite. Die Führung des Filigrans, wie auch die vegetabilen Einzelformen und ihre Einfügung in das Ganze sind so verschieden, daß man nicht nur eine andere Hand, sondern wohl auch einen zeitlichen Abstand wird annehmen müssen. Die Vorderseite mit ihrer dichten krausen Oberflächen-gestaltung und den noch etwas unentschiedenen Blütenformen dürfte die ältere sein. Daß dieses

Werk nicht einheitlich ist, spricht sich auch im Stil der plastischen Figuren aus. Die großartige Gestalt des Gekreuzigten unterscheidet sich mit der feinen Durchbildung des Anatomischen und der freien Entfaltung der Körperlichkeit lebhaft von der blockhaften Zusammenfassung der Assistenzfiguren, die möglicherweise gar nicht im Zusammenhang mit diesem Reliquienkreuz gefertigt wurden.¹⁾ Trotz der stilistischen Unterschiede wird wohl kaum ein zeitlicher Abstand zwischen diesen Figuren bestehen und man wird sie sich am ehesten zwischen 1200 und 1205 entstanden denken. In diese Zeit mag auch die Rückseite des Kreuzes, der Fuß und der Rippennodus gehören. Die künstlerische Herkunft dieses Stückes ist umstritten. Molinier sieht es in Frankreich entstanden, Suzanne Collon-Gevaert hält dagegen den Fuß für eine maasländische Arbeit, wobei sie von den Grubenschmelzmedaillons ausgeht.²⁾ Die Verwandtschaft seines Filigrans mit jenem der Kreuzrückseite läßt jedoch vermuten, daß beide Teile, Kreuz und Fuß in derselben Werkstatt entstanden sind. Daß diese sich eher in Frankreich als im Maasland befand, legt die Herkunft aus einem Laoner Kloster nahe, dem es von einem seiner Äbte gestiftet wurde. Wenn sich auch innerhalb der französischen Goldschmiedekunst nichts unmittelbar vergleichbares findet, weder für die Filigrane, noch für den Fuß, dessen Oberfläche scheinbar aus übereinandergelegten Blättern sich zusammensetzt oder den Typus des Gekreuzigten mit seiner eigentümlichen Schrittstellung der Beine, so trifft das

-
- 1) Merkwürdig ist vor allem, daß es sich um zwei Frauengestalten zu handeln scheint, denn beide tragen den langen, über den Kopf geschlagenen Mantel. Der unter dem Kreuz stehende Johannes ist sonst immer ganz eindeutig zu erkennen an dem unbedeckten Kopf mit dem kurzen Haar und einem fußfreien Gewand. Außerdem hält er fast immer ein Buch in Händen. Zwei Frauen unter dem Kreuz, die nicht Ekklesia und Synagoge darstellen, sind aber ebenfalls ungewöhnlich.
 - 2) Suzanne Collon-Gevaert: Histoire des Arts du Métal en Belgique, Bruxelles 1951, S.201 und 215. Problematisch ist bei dieser Lokalisierung auch die für das Maasland völlig ungewöhnliche Farbigkeit der Schmelze.

in gleichem Maße für die Goldschmiedekunst des Maaslandes zu. Solange also keine neuen eingehenden Untersuchungen andere Ergebnisse bringen, wird man kaum zu zweifeln brauchen, daß es sich bei diesem Werk um ein französisches handelt.

Sparsamer noch und im einzelnen auch nicht verwandt mit denjenigen des Laoner Kreuzes sind vegetabile Formen in das Filigran an Fuß und Nodus des bereits bekannten Kelchs von St. Remi in Reims eingefügt. Es sind längliche, scharf gezahnte Blätter, die am Nodus um die Steine angeordnet sind und aus Goldplättchen geformte einfache Blüten. Der noch rein romanische Gesamtaufbau dieses Kelches läßt eine Datierung allzuweit in das 13. Jahrhundert hinein kaum zu. Man wird ihn sich wohl am ehesten um oder kurz nach 1200 entstanden denken müssen. ¹⁾

Zur selben Zeit wie in Frankreich treten auch in Deutschland die frühesten Formen dieser neuen Filigranbehandlung auf und zwar in Köln, im Umkreis des Nikolaus von Verdun. Zum erstenmal sind sie in den schönen Knäufen des kurz nach 1183 entstandenen Annoschreins in Siegburg zu beobachten, der dem Nikolaus von Verdun zugeschrieben ist. ²⁾ Nicht eben zahlreich sind hier flache kleeblattförmige Blätter über das Filigran gelegt. Auch ein länglich spitzes Blatt ist zu finden, das in ganz ähnlicher Form auch im Filigran des Reichsapfels und dessen aufmontiertem Kreuz vorkommt. Erich Meyer sieht daher im Reichsapfel die Arbeit einer rheinisch-lothringischen Werkstatt, die wahrscheinlich für die Krönung Heinrichs VI. 1191 gefertigt wurde. ³⁾ Hermann

1) Siehe oben S. 46 und 57.

Eine Abbildung die diese Einzelformen erkennen läßt bei Joan Evans: Art in Mediaeval France 987-1498, London 1952 (2. Aufl.), Tafel 103

2) Zur Datierung des Annoschreins siehe Hermann Schnitzler: Rheinische Schatzkammer; die Romanik; Düsseldorf 1959, S. 45

3) Erich Meyer: Forschungsberichte, Goldschmiedekunst des 9. bis 13. Jahrhunderts; in: Ztschr. für Kunstgeschichte Bd. 10, 1941/42, S. 194

Fillitz dagegen bringt das Filigran dieses Stückes in engere Verbindung mit einigen Filigranplatten der goldenen Vorderseite des Dreikönigsschreines, die durch die Darstellung Ottos IV. als König in die Jahre zwischen 1198 und 1206 sicher zu datieren ist.¹⁾ Da sowohl das Filigran, als auch die Plastizität der Blättchen am Dreikönigsschrein entwickelter sind - die Blätter, die am Reichsapfel noch flach auf dem Grund liegen, sind hier leicht gewölbt - hält Fillitz den Reichsapfel für die unmittelbare Vorstufe der Filigrane von der Schreinsvorderseite und bringt ihn in enge Relation zu der Königswahl Ottos IV. von 1198.²⁾

Im Unterschied zu den französischen Arbeiten treten an den kölnischen nur die Blattformen, nicht aber die Blüten auf. Diese finden sich dafür ohne Blätter auf der Reliquienkrone aus dem Schatz der Kathedrale von Namur, deren Reliquie aus einer Schenkung Kaiser Heinrichs von Konstantinopel vom Jahre 1207 stammt. Die Schenkungsurkunde hat sich erhalten.³⁾ Das Inventar der Namurer Kathedrale von 1218 nennt das Reliquiar bereits als in ihrem Besitz.⁴⁾ Das Stück muß also zwischen 1207 und 1218 gefertigt sein und ist nach Courtoy eine maasländische Arbeit,⁵⁾ die früheste mit einem durch Naturformen belebten Filigran, die sich aus dieser Kunstlandschaft erhalten hat. Die in sein kleinteiliges Filigran eingesetzten Blüten sind denen der Rückseite des Laoner Kreuzes sehr ähnlich.

Diese Stücke bezeichnen den für uns faßbaren Beginn der Entwicklung einer Verbindung von Fili-

1 Hermann Schnitzler: a.a.O., 1959, S.39

2 Hermann Fillitz: Neue Forschungen zu den Reichskleinodien; in: Österreichische Ztschr. für Kunst und Denkmalpflege, Bd.XII, 1958, S.79/80 und Abb.100, 102, 103

3 Joseph Braun: a.a.O., 1940, S.451

4 Ebenda.

5 Ferdinand Courtoy: Memorial de l'expositions des trésors d'art, Namur 1930, S.13

gran und vegetabilen Formen, die in der Folgezeit zu einer ganz konsequenten Ausprägung führt. Das nun zahlreicher werdende Blattwerk verschmilzt mit dem Filigran zu einer Einheit. So zeigt das Reliquienkreuz der Kirche von Blanchefosse in den Ardennen, das Marquet de Vasselot in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts datiert,¹⁾ seine Vorderseite ganz gleichmäßig mit diesem Dekor überzogen. In dem länglichen Blatt und der kleineren der beiden verschiedenen Blütenarten der Detailformen findet sich einige Verwandtschaft mit denjenigen in den Fußmedaillons des Laoner Kreuzes. Auch wie hier das Filigran in den vierpaßförmigen Balkenenden radial von den großen Mittelsteinen fortstrebt, sich dann sanft einrollt und in einer Blüte endet, erinnert an die Anordnung in den Vierpässen der Rückseite dieses Kreuzes. Während aber die Pflanzenformen in den oben besprochenen Werken dem Filigran mehr als eine Bereicherung eingefügt sind, werden sie hier zu einem ihm gleichgestellten und mit ihm in wechselseitiger Bedingtheit stehenden Teil eines einheitlichen Dekors. So kann man in dem Kreuz von Blanchefosse in dieser Hinsicht die reife Lösung dessen sehen, was am Laoner Kreuz und dem Kelch von St. Remi noch zögernd erscheint.

Neben diesen Werken existiert eine kleine Gruppe von untereinander verwandten Goldschmiedearbeiten, mit denen in der Durchführung der Verbindung von Filigran und Blattwerk ein anderer Weg beschritten ist. Die reichste Ausformung dieses Dekors hat das Reliquienkreuz der ehemaligen Abtei von Clairmarais erfahren, das sich heute in der Kathedrale von St. Omer befindet und von Marquet de Vasselot ebenfalls in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts datiert wird.²⁾ Die Filigranfäden, die meist doppelt nebeneinander geführt werden,

1) Jean-Joseph Marquet de Vasselot: a.a.O., S. 929 und 925

2) Ebenda, S. 927 und 925

enden jeweils in einer Blüte aus aneinandergefügt-ten Goldkörnern. Gegossene und gestanzte Blüten-
formen fehlen hier völlig, dafür treten sehr häu-
fig größere und kleinere Beeren auf, die an den
bisher besprochenen Werken nirgends zu finden
sind. Sie sind, wie auch die verschiedenartigen
Blätter mit sehr langen Stielen versehen, die,
immer seinem Verlauf folgend, über dem Filigran
liegen, so daß sie dieses teilweise abdecken. Da-
bei sind diese Blätter und Früchte, wo es sich um
eine größere Filigranspirale handelt oder entlang
dem Perldraht, der diesen Dekor säumt, hinterein-
anderliegend angeordnet.

Die Art, in der hier das Blattwerk dem Filigran
aufgesetzt wird, ist grundsätzlich dieselbe wie
am Buchdeckel des Hugo von Oignies. Auch hier en-
det das doppelt geführte Filigran immer in der
Granulationsrosette und das Laubwerk folgt in ei-
ner zweiten Schicht seinem Lauf. Der Hauptunter-
schied liegt in der sehr viel dichteren Aufeinan-
derfolge der Detailformen bei Hugo von Oignies,
die im wesentlichen durch die kürzeren Stiele er-
reicht wird. Dadurch wird das Filigran fast voll-
ständig verdeckt und der Eindruck eines einheit-
lichen Fankenwerks hervorgerufen, wogegen es beim
Kreuz von Clairmarais doch beim klassischen Fi-
ligran bleibt, das durch die vegetabilen Formen
nur eine Bereicherung erfährt. Dennoch sind die
Ähnlichkeiten dieser beiden Werke so groß, daß
man kaum wird daran zweifeln können, in dem Dekor
des Kreuzes von Clairmarais eine Vorstufe zu dem
des Hugo von Oignies zu sehen. Selbst in den Blät-
tern läßt sich eine Verwandtschaft feststellen.
Wenn auch das Laubwerk des Hugo von Oignies ein
ungleich reicheres und vielgestaltigeres Reper-
toire an Einzelformen aufweist, so finden sich
doch diejenigen des Kreuzes von Clairmarais darin
wieder. Die einfacheren Blätter mit drei oder
fünf löffelartig gerundeten Lappen kommen zwar
nur auf dem Rippenreliquiar vor, das reichere,
mehrfach gefiederte aber ebenso dort wie auf bei-

den Hälften des Bucheinbandes.

Wenn die Verwandtschaft im Dekor der beiden Werke im Grundsätzlichen auch sehr weitgehend ist, so kann das doch nicht bedeuten, daß das Kreuz von Clairmarais das unmittelbare Vorbild ist für das Rankenwerk, wie es Hugo von Oignies auf der Einbandhälfte mit der Majestas-Domini gestaltet hat. Zunächst steht dem schon die Unsicherheit in der Datierung entgegen. Das Kreuz wie der Buchdeckel ist undatiert. Wenn auch, wie sich noch zeigen wird, der Stil ihrer figürlichen Darstellungen keinen allzu großen zeitlichen Abstand zwischen den beiden Werken zuläßt, so ist damit doch nicht gesichert, welches das frühere ist. Vor allem aber muß bei einer Ableitung auch immer das Viele, das im Laufe der Jahrhunderte verloren gegangen ist, mit in Betracht gezogen werden, soll es nicht zu gewaltsamen Konstruktionen kommen, die das Bild einer Entwicklung mehr verzerren als klären.

Es ist bereits gesagt worden, daß sich um das Kreuz von Clairmarais noch einige Arbeiten gruppieren lassen, deren Verwandtschaft sich in der Ornamentik ausspricht. Zunächst sei ein Reliquienkreuz genannt, das sich zu Beginn dieses Jahrhunderts im Besitz einer belgischen Privatsammlung befand, dessen heutiger Aufenthaltsort mir jedoch unbekannt ist.¹⁾ Das Filigran seiner Vorderseite ist zu einem schönen regelmäßigen Muster gelegt. Nur ganz selten wird es einmal von dem hinzugefügten Laubwerk überschritten oder verdeckt, da die langen Stiele immer zu beiden Seiten dicht neben dem stark gekörnten Faden hinlau-

1) Die Photographien von diesem Reliquienkreuz habe ich in dem belgischen Photoarchiv A.C.L. in Brüssel gefunden. Sie tragen lediglich die Aufschrift "Collection privée", ohne weitere Angabe über diese Sammlung, und die Notiz, daß die Photos im Jahre 1901 angefertigt wurden. Das heißt, daß sich das Stück in eben diesem Jahr in Privatbesitz befand. Es ist mir bis jetzt nicht gelungen, festzustellen, wo es sich heute befindet. Auch in der Literatur habe ich nie eine Notiz gefunden, die sich auf dieses Kreuz bezieht oder beziehen könnte.

laufen. In seiner Zeichnung und Durchgestaltung ist der Dekor dieses Stückes ungleich großzügiger und eleganter als das kleinteilige, dichte Gespinst des Kreuzes von Clairmarais. Die Detailformen des Laubwerks sind jedoch bei beiden Werken die gleichen. Der für das Kreuz etwas zu schwer wirkende Fuß mit seinem reichen Belag an Laub und Beeren zeigt dagegen einige Ähnlichkeit, besonders in der Form der lang am Fußhals sich herabziehenden Blätter mit dem Reliquiar der Dornenkrone Christi aus dem ehemaligen Zisterzienserkloster von Verger (Pas-de-Calais), das sich heute bei den Augustinerinnen in Arras befindet. Vor allem aber verbindet die Gestalt der Nodi diese beiden Stücke. Es sind sehr stark gedrückte Kugeln zwischen zwei Blattkränzen, die mit runden, schildförmig vorgewölbten Rotuli besetzt sind, jeweils von einer Rundkehle umlaufen und mit einer niellierten Musterung verziert. Doch beschränken sich die Ähnlichkeiten nicht nur darauf. Betrachtet man die vegetabilischen Formen, die dem dachartigen Aufbau des Reliquiars unterhalb des oberen Nodus aufgelegt sind, so erkennt man auch hier wieder dasselbe Blatt, dem man bereits an allen vorher genannten Werken begegnete. Damit schließt sich das Arraser Stück mit diesen zu einer Gruppe zusammen. Doch über diesen allgemeinen Zusammenhang hinaus finden sich hier auch direkte verwandtschaftliche Beziehungen zu den Werken des Hugo von Oignies. Sie liegen nicht allein in einer gewissen Ähnlichkeit der Einzelformen, als auch in der Tatsache, daß der Grundform des Reliquiars plastische Details appliziert werden. Diese Art der Ornamentierung, wie sie sich auf dem Dach des Arraser Reliquiars darstellt, findet sich durchaus vergleichbar in den Zwickeln der Fußlancetten und am Nodus des Rippenreliquiars wie auch zwischen den Nodusrippen am Kelch des Hugo von Oignies. Jean-Pierre Babelon denkt sich darum das Arraser Stück in unmittelbarer Nähe des Hugo von Oignies um 1230 ent-

standen als Werk eines Goldschmiedes aus der Umgebung von Namur.¹⁾ Für eine solche Lokalisierung besteht wohl wenig Anlaß, besonders, als auch das Reliquiar von St.Riquier, das als Vergleichsstück für das Reliquiar des Hugo von Oignies herangezogen wurde und von der Forschung als ein französisches Stück angesehen wird, nicht nur an seinen Voluten wieder die gleiche Art von Blättern zeigt wie alle hier in Rede stehenden Arbeiten, sondern auch bis auf etwas bescheidenere Blattkränze denselben Nodus wie das Stück von Arras und das Reliquienkreuz der belgischen Privatsammlung.

Wenn Marquet de Vasselot in allen hier genannten Stücken Werke der französischen Goldschmiedekunst erkennt,²⁾ so hält er doch nicht nur eine Arbeit wie das Kreuz von Clairmarais, sondern die gesamte nordfranzösische Goldschmiedekunst der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts im Hinblick auf die Ornamentik unter dem Einfluß des Hugo von Oignies entstanden, in dem er den genialen Erfinder des neuen vegetabilischen Dekors sieht.³⁾ Es ist jedoch schwer vorstellbar, daß ein ornamentaler Schmuck, in dem das Filigran einen wesentlichen Bestandteil bildet, sich von dem des Hugo von Oignies herleiten soll, der sich gerade darin entwickelt zeigt, daß das Filigran überwunden ist, auch bereits dort, wo es tatsächlich noch vorhanden ist. Auch spricht gegen die These Marquet de Vasselots der Umstand, daß sich in dem so schütterten Bestand an französischen Gold-

1) Jean-Pierre Babelon im Katalog der Ausstellung "Saint Louis" in der Sainte Chapelle in Paris, Mai-August 1960, S.107, Nr.225. Die hier vorgeschlagene Datierung "um 1230" scheint sich auf die bisher immer fälschlich als 1228 gelesene Jahreszahl des Rippenreliquiars des Hugo v.O. zu stützen. (Zur Datierung des Reliquiars des Hugo v.O. siehe oben S.25)

2) Marquet de Vasselot geht allerdings von dem heutigen Frankreich aus. Ein französisches Werk ist demzufolge ein solches, das innerhalb der heutigen Landesgrenzen unter der Hand eines dort ansässigen Meisters entstanden ist.

3) Jean-Joseph Marquet de Vasselot: a.a.O., S.929

schmiedearbeiten doch eine beachtliche Anzahl solcher erhalten hat, die einen ähnlichen Dekor aufweisen wie das Kreuz von Clairmarais, darunter zeitlich wie stilistisch so frühe Stücke wie das Laoner Kreuz und der Kelch von St.Remi, die man wohl als echte Vorstufen zu den späteren Stücken wird ansprechen dürfen.¹⁾

Die Frage nach den Anfängen und der Herkunft des durch vegetabile Details belebten Filigrans ist allerdings noch nicht geklärt und muß auch hier offen gelassen werden. Nach dem heutigen Stand der Forschung läßt sich lediglich feststellen, daß seine frühesten Ausprägungen, soweit sie bekannt sind, zur etwa gleichen Zeit sowohl in Deutschland, und zwar in Köln im Umkreis des Nikolaus von Verdun, als auch in Nordfrankreich vorkommen. Doch der Ausgangspunkt und die Richtung der Einflußwege sind noch nicht faßbar. Erich Meyer äußerte die Auffassung, daß die Entwicklung von den rheinischen Schreinswerkstätten ausgegangen sei.²⁾ Was einen jedoch zögern läßt, sich dieser Meinung anzuschließen, ist das in der Folgezeit nicht sehr häufige Auftreten dieser Filigrane. Denn nach den Platten von der Vorderseite des Dreikönigsschreines (zwischen 1198 und 1206) treten sie meines Wissens erst wieder in den Knäufen des 1237 vollendeten Marienschreines in Aachen auf und zwar nur in den Knäufen, die zu den Arbeiten des zweiten Meisters gehören. Damit kommen wir sicher in die Zeit nach dem Buchdeckel des Hugo von Oignies. Stilistisch stehen diese Filigrane etwa auf der Stufe derjenigen

1) Erwähnt werden muß hier noch das sogenannte Paraclet-Kreuz aus dem Kathedralschatz von Amiens, dessen außerordentlich zartem Filigran nur gelegentlich Blättchen aufgelegt sind. Dem Figurenstil zufolge dürfte es etwa gleichzeitig mit dem von Clairmarais entstanden sein. Marquet de Vasselot datiert es wie alle anderen Stücke in die erste Hälfte des 13. Jh.; a.a.O., S.928 + 925.
G.Durand: Monographie de la Cathedrale d'Amiens; t.II, S.622/23 sagt über das Kreuz nur, daß es sich um eine französische Arbeit aus dem 13. Jh. handelt.

2) Erich Meyer: a.a.O., 1941/42, S.194

des Kreuzes von Clairmarais. Außerdem ist mir diese Filigranbehandlung nur noch an dem von Adolph Goldschmidt um 1240 datierten und nach Niedersachsen lokalisierten Reliquiar des Stockholmer Museums bekannt ¹⁾ und in einer entwickelteren Form an dem zwischen 1236 und 1249 entstandenen Elisabethschrein in Marburg. ²⁾ Der ebenfalls um 1240 entstandene Kelch des Sifridus in Borgå hat bereits ein Rankenwerk ohne jedes Filigran, wie es von Hugo von Oignies ausgebildet wurde. ³⁾ Angesichts dieser wenigen und auch verhältnismäßig späten Stücke gewinnt man den Eindruck, daß die rheinischen Werkstätten, selbst wenn der neue Dekor aus ihnen hervorgegangen sein sollte, an seiner Weiterentwicklung nicht sehr lebhaft beteiligt waren. Vielmehr schienen sie um die Ausbildung des ungemein üppigen, aber reinen Schneckenfiligrans bemüht, das in diesen Jahrzehnten für sie typischer ist.

Im Maasland ist mir aus der Zeit vor dem Buchdekkel des Hugo von Oignies nur die erwähnte Reliquienkrone der Namurer Kathedrale bekannt. Das nächste erhaltene Stück ist ein Reliquienkreuz aus dem Schatz der Kathedrale von Tournai, dessen hervorragende Niellen sich jener Gruppe von Werken anschließen, die in ihren Figurendarstellungen jenen "klassizistischen" Stil vertreten, dem auch diejenigen des Hugo von Oignies zugehören. ⁴⁾ Seine Vorderseite ist mit einem gegossenen Laubwerk bedeckt, das, ohne eine wirklich fortlaufende Ranke zu bilden, von der Mitte des Kreuzstammes zu den Rändern hin angeordnet ist, über die

1) Adolph Goldschmidt: Ein mittelalterliches Reliquiar des Stockholmer Museums; in: Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen Bd. 40, 1919, S. 16

2) Richard Hamann und Heinrich Kohlhausen: Der Schrein der Heiligen Elisabeth zu Marburg; Marburg o. J., S. 46, Taf. III, VI, XIV, XXV.

3) Siehe oben S. 52

4) Paul Rolland: Une pénétration de l'art mosan dans l'art scaldien; l'orfèvrerie (Les chasses de Tournai); in: Fédération archéologique et historique de Belgique 1932, S. 169, Ann. 1.
Zum Figurenstil siehe unten im Kapitel "Der Figurenstil".

es meist noch etwas hinausragt. Gegenüber der größeren Geschlossenheit des Rankenwerks des Hugo von Oignies wirkt dieses sperrig und unruhig. Darin steht es der Ornamentik des 1247 vollendeten Eleutheriusschreins in der gleichen Kathedrale näher als den Werken des Hugo von Oignies. Dazu kommt, daß es nicht dem Grund aufgelötet ist, sondern wie bei diesem hohl liegt. Ein dem Eleutheriusschrein ebenfalls sehr nahe stehendes Rankenwerk zeigt noch ein drittes Reliquiar der Kathedrale von Tournai mit Reliquien der Hl. Barbara, das einem späteren Ständer aufmontiert ist.¹⁾ Dieses offene, hohl liegende Rankenwerk stellt bereits eine Weiterentwicklung desjenigen des Hugo von Oignies dar, die genannten Tournaier Werke müssen daher zumindest nach dessen Buchdeckel entstanden sein. Die sonst noch im Maasland und den westlich anschließenden Gebieten entstandenen Werke, die einen verwandten Dekor haben, scheinen in direkter Nachfolge des Hugo von Oignies zu stehen und sind, obgleich sie keine nennenswerte Weiterentwicklung zeigen, beträchtlich später. Es handelt sich dabei um das große Reliquienkreuz der Kollegiatkirche von Walcourt und die Gruppe ihm verwandter Stücke, die vermutlich alle aus ein und demselben Werkstattverband hervorgegangen sind.²⁾

1) L.Cloquet: Reliquair ostensor de l'Eglise Notre-Dame à Tournai; in: Revue de l'art chrétien, 1884, S.484

2) Es handelt sich hierbei um jene Werke, die von der Forschung vielfach als die der Schule oder Werkstatt von Oignies bezeichnet werden. Dem Stil ihrer figürlichen Darstellungen zufolge wird man diese Stücke kaum vor der Mitte des 13.Jh. ansetzen dürfen. Die Gruppe schließt sich aus folgenden Werken zusammen:

1.) Reliquienkreuz der Kollegiatkirche von Walcourt

Lit.: Chan. Reusens: Croix-reliquaire de l'église de Walcourt; in: Société de l'art ancienne en Belgique 1882 - Orfèvrerie, Dinanderie ect., o.P.

Darcel: a.a.O., S.320

Jules Helbig: La Sculpture et les Arts plastiques au Pays de Liège, Brügge 1890, S.79

H.P. Mitchell: a.a.O., S.274

Marc Rosenberg: Der Goldschmiede Merkmale Bd.IV, Berlin 1928, S.129

F.Courtois und J.Schmitz: Memorial de l'Exposition des trésors

Bei einem solchen Überblick über das bisher bekannte Material drängt sich der Eindruck auf, daß an der Ausbildung des mit, wenn auch zunächst noch nicht "naturalistischen" vegetabilen Formen durchsetzen Filigrans ¹⁾ die Goldschmiedewerkstätten Nordfrankreichs und des Artois maßgeblich beteiligt waren. Der Süden Frankreichs mit seinem Hauptzentrum Limoges hält dagegen, wie bereits Marquet de Vasselot ausgesprochen hat, ²⁾ viel länger an der Tradition des 12. Jahrhunderts fest und greift die neuen Konzeptionen nur zögernd auf.

d'art, Namur 1930, S.21/22

Margarete Fugmann: Frühgotische Reliquiare. Diss. Bonn 1931, S.54 ff.

J.Comte de Borchgrave d'Altena: Le trésor et le mobilier de l'église Saint-Materne à Walcourt; in: Bull.Soc.d'arch., 1938, S.51 ff.

Suzanne Collon-Gevaert: Histoire des Arts du Métal en Belgique, Bruxelles 1951, S.210

- 2.) Vierseitiges Ostensorium (Kreuzreliquiar) in der gleichen Kirche
Lit.: Chan. Resuens: Elements d'archéologie chrétienne, 2^e éd. t.II, Louvain 1885, S.249

Darcel: a.a.O., S.320

Jules Helbig: a.a.O., S.79

Edmond Marchal: La Sculpture et les chef-d'oeuvres d'orfèvrerie belge; Bruxelles 1895, S.113

Marc Rosenberg: a.a.O., 1928, S.129

F.Courtoy und J.Schmitz: a.a.O., S.21

J.Comte de Borchgrave d'Altena: a.a.O., 1938, S.55

Joseph Braun: a.a.O., 1940, S.214

- 3.) Altarkreuz der ehem.Slg.von Arenberg in Brüssel

Lit.: Joseph Destree und Paul van Zuylen: Exposition de l'Art ancien au Pays de Liège 1905, Kat.Nr.18

- 4.) Reliquienkreuz im Kapuzinerkloster zu Brügge

Lit.: James W.H.Weale: Catalogue des objets d'art religieux du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes exposés à l'hôtel Liederkerk à Malines, 1864, Nr.490, S.94

- 5.) Altarkreuz in London, Victoria und Albert-Museum

Lit.: Jules Helbig: a.a.O., S.80

H.P.Mitchell: a.a.O., S.273/74

J.Comte de Borchgrave d'Altena: a.a.O., 1938, S.68

- 6.) Krümme eines Bischofsstabes in London, British Mus.

Lit.: Marc Rosenberg: a.a.O., 1928, S.129

- 7.) Abendmahlskelch in Malonne

Siehe oben S.44 Anm.1

1) Blattformen, die sich eindeutig identifizieren lassen, treten erst gegen die Mitte des 13.Jh. auf, wie etwa das Eichenlaub an dem vor 1254 entstandenen Polypychon von Floreffe, heute in der Slg.Rothschild im Louvre. Auch wird in der Folgezeit ein spitzgezacktes Efeublatt bevorzugt.

2) Jean-Joseph Marquet de Vasselot: a.a.O., S.930

Doch ist über den Verlauf der Entwicklung dieses neuen Dekorationsprinzips das letzte Wort noch lange nicht gesprochen, zumal sich, wie ich glaube, gerade in Frankreich das Material in dieser Hinsicht noch nicht lückenlos überblicken läßt.

Was nun Hugo von Oignies betrifft, so scheint doch sicher, daß ihm die Anregungen zu seinen Laubranken von jener Werkstatt oder Schule zugekommen sind, aus der die Gruppe von Werken um das Kreuz von Clairmarais hervorgegangen ist, die man sich wohl im Artois gelegen denken muß. Das unmittelbare Vorbild zu dem frühen Rankenwerk des Namurer Buchdeckels wird man sich in der Art eben dieses Kreuzes vorstellen müssen, wobei es natürlich möglich ist, daß es auch Werke gegeben hat, die denjenigen des Hugo von Oignies noch näher standen, als gerade dieses Stück, heute aber nicht mehr existieren.

Durch die Herleitung von dem Filigran jener Werke bestätigt sich die Annahme, daß das Rankenwerk der Einbandhälfte mit der Majestas Domini-Darstellung das früheste ist, das sich auf den Werken des Hugo von Oignies findet. Von hier ist es dann nur noch ein kleiner Schritt zu demjenigen der anderen Deckelseite, wo das Filigran fortgelassen ist. Es mag sich zunächst vielleicht nur um eine Arbeitserleichterung gehandelt haben, wenn das Filigran, das für die Wirkung des Laubwerks bereits ohne Bedeutung geworden war, nicht auch noch zusätzlich dem Grund aufmontiert wurde. Doch ist damit jener neue Dekor geschaffen, mit dem Hugo von Oignies seine Nachfolge gefunden hat und auf dem sein von der modernen Forschung betonter Ruhm gründet. Denn da die Umwandlung zu den reinen Laubranken sich an ein und demselben Werk und ganz ohne Bruch vollzieht, scheint erwiesen, daß es sich damit tatsächlich um eine schöpferische Leistung handelt, die man von dem Namen des Hugo von Oignies nicht wird trennen können.

Es hat sich also gezeigt, daß erst das Aufeinandertreffen von Anregungen aus verschiedenen Richtungen zu dieser schöpferischen Leistung des Hugo von Oignies führte. Auf der von Nikolaus von Verdun geschaffenen Grundlage könnten die aus den Werkstätten des Artois kommenden Einflüsse bruchbar werden.

In den auf Nikolaus von Verdun folgenden Jahrzehnten wird in der Goldschmiedekunst die Tendenz immer stärker, die dekorativen Elemente plastisch durchzugestalten. Deutlich wird dies unter anderem an dem in seiner Thematik und in seinen Motiven bescheideneren Tierfries des Trierer Kreuzreliquiars, der noch den Zusammenhang mit der Ornamentik des Nikolaus von Verdun wahrt.¹⁾ Hugo von Oignies geht, indem er einen anderen Weg beschreitet, darüber hinaus. Wenn Max Creutz gegenüber "dem malerischen Prinzip" der vorhergegangenen Epochen hier "die Auflösung des Motivs, seine Durchleuchtung im Dunkel des Hintergrundes" sieht,²⁾ so ist damit die Bedeutung, die das Licht für die plastisch-räumliche Wirkung dieses Dekors spielt, klar gekennzeichnet. Ganz trifft diese Charakterisierung aber erst auf das Rankenwerk des Eleutheriusschreines zu. Mit ihm ist der letzte Schritt innerhalb seiner Entwicklung vollzogen. A jour gearbeitet hat sich das Laubwerk vom Grund gelöst, liegt es als ein plastisch durchgestaltetes Gitterwerk vor der dunkel durchschatteten Raumfolie. Mit der Auflösung der Oberfläche in räumliche Schichten hat dieser Dekor seine reinste gotische Ausprägung gefunden. Auf dem Wege bis zu dieser letzten Phase der Entwick-

1) Der Zusammenhang mit der Kunst des Nikolaus von Verdun macht sich auch bemerkbar in der gegossenen Borte, die die Rückseite des in die Tafel eingefügten Kreuzes desselben Reliquiars umläuft. Sie besteht aus einer Aneinanderreihung von Drachen, deren Schwänze in reiche Rankenvoluten auslaufen und erinnert an die Kämme des Annoschreines.

2) Max Creutz: Die Goldschmiedekunst des Rhein-Maasgebietes; in: Paul Cle-
men, Belgische Kunstdenkmäler I, München 1923, S.147

lung stehen die Werke des Hugo von Oignies an bedeutsamer Stelle.

Wenn Hugo von Oignies mit seiner Schöpfung des plastischen Laubdekors dem auch in der Goldschmiedekunst immer stärker sich durchsetzenden neuen Formgefühl, der vordrängenden Gotik folgt, so gibt es in seiner Ornamentik doch Elemente, die tiefer in der Tradition des 12. Jahrhunderts verhaftet sind. Dezu gehört die schöne gestanzte Spiralranke an den Schrägen des Buchdeckels und den Schmalseiten des Rundbogens am Rippenreliquiar.

Die Rankenspirale gehört seit Jahrhunderten zum Formengut der Goldschmiedeornamentik und tritt uns in allen Techniken ausgeführt entgegen. In den hier interessierenden Jahrzehnten vor dem Buchdeckel des Hugo von Oignies lassen sich die Voraussetzungen für dessen Ranke ohne viele Mühe auffinden, sowohl in maasländischen wie auch rheinischen Werken. Schon ein Vergleich mit dem gegossenen Giebelkamm des Benignusschreins in Siegburg, einer um 1190 im Umkreis des Nikolaus von Verdun entstandenen Arbeit,¹⁾ bezeugt bei aller Verschiedenheit in der Detailbehandlung, in der großen Form und der Anlage einer solchen Spirale die Bindung an die Tradition. Was die Durchführung als Relief betrifft, so findet sich Verwandtes schon in den gestanzten Schrägen der beiden maasländischen Buchdeckel in Manchester und Brüssel, die bereits an anderer Stelle als Vergleichsstücke herangezogen wurden.²⁾ Wenn es sich hier auch nicht um eine fortlaufende Spirale handelt wie bei Hugo von Oignies, wo in unendlicher Fortsetzung jeweils eine Spiralschnecke in sanftem Übergang unter der anderen herauswächst - es sieht aus, als wäre der Anfang jeder Spirale

1) Hermann Schnitzler: Nikolaus von Verdun und der Albinusschrein; in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch Bd. XI 1939, S. 72

2) Siehe oben S. 88 f.

unter die vorherige daruntergeschoben - und sich in entgegengesetzter Richtung einrollt, sondern um eine Aneinanderreihung von jeweils zwei gegeneinander gestellten Schnecken, im einzelnen ist die Ähnlichkeit doch weitgehend. Nicht nur spricht sie sich in der fast identischen Endigung der Spirale in ein dreilappiges Blatt aus, das durch ein Herumklappen des Spiralstammes von der Seite gesehen wird, sondern auch in der leichten Schrägstellung des Stammes, durch die seine äußere Kante etwas erhöht liegt, und der Betonung der inneren Kante durch ein scharfes Heraustreiben. Was diese Stenzen voneinander unterscheidet, ist nicht nur die sorgfältigere Ausführung bei Hugo von Oignies, sondern auch die zarte Durchgestaltung des sehr flachen Reliefs, die feine Abstufung der plastischen Werte gegenüber den älteren Stücken.

Der unvegetabile Charakter dieser Ranke des Hugo von Oignies wird bestimmt durch den flachen Stamm der Spirale, der mehr von einem schön geschlungenen Band, als von einer gewachsenen Pflanze hat. Auf seine leicht schräg gestellte Fläche legen sich Licht und Schatten, betonen die scharfen Kanten, unterstreichen die Differenziertheit der Plastizität. So ist diese Ranke trotz ihrer fast akademisch präzisen Zeichnung von einem feinen Leben erfüllt. Wie reich ihre Modellierung ist, wird deutlich bei einem Vergleich mit einer verwandten Stanze von den Sockel- und Dachschrägen an den dem ersten Meister zugehörenden Seiten des Aachener Marienschreins. Auch hier zieht sich die Spirale als ein schmales Band hin, von der allerdings in sehr viel reichem Maße seitliche Abzweigungen wegstreben, wodurch ihr viel von der Klarheit der Linie verloren geht, die der Ranke des Hugo von Oignies gerade durch die Beschränkung auf weniger vegetabile Details, die sich der Spirale enger anschließen, in so hohem Maße eigen ist. Auch hält sich diese Ranke viel stär-

ker in einer gleichmäßig ebenen Schicht, ohne die plastische Nuanciertheit derjenigen des Hugo von Oignies zu erreichen.

Daß Hugo von Oignies mit seiner gestanzten Ornamentik die Tradition der rheinisch-maasländisch-lothringischen Goldschmiedekunst weiterführt, beweisen auch die mit der Spiralranke verwandten Stenzen auf der Vorderseite von zwei Scheibenreliquiaren im Schatz der Soeurs de Notre-Dame in Namur, die ihm von der Forschung mit gutem Recht zugeschrieben werden.¹⁾ Sie zeigen zwei von einem aufrecht stehenden, mehrfach gefiederten Blatt ausgehende Spiralen, die auseinanderstrebend sich einrollen und in einer Blattform enden. Das Ganze wird von einer halbkreisförmigen profilartigen Rahmung überfangen. Ein ganz ähnliches Motiv findet sich zu einem fortlaufenden Muster aneinander gereiht an dem Kreuzreliquiar von Mettlach, wo es als äußere Rahmung sowohl die Mitteltafel als auch die Flügel umläuft, wie auch am Trierer Kreuzreliquiar. Dort findet es sich auf der Rahmenleiste, die um das in die Mitte der Tafel eingelassene Kreuz geführt wird. Ohne den rahmenden Rundbogen, der jede dieser Formen von der nächsten isoliert, sondern unmittelbar aneinander gereiht und nur durch ein aufrechtstehendes Blatt getrennt, tritt dieses Motiv recht häufig auf und läßt sich durch mehrere Jahrzehnte zurück verfolgen. So findet es sich auf der Sockelschräge des 1215 vollendeten²⁾ Karlsschreins in Aachen, wie auch auf dem schon genannten Benignusschrein. Noch früher ist es an dem Maastrichter Servatiuschrein zu beobachten, den Schnitzler zwischen 1170 und 1185 ansetzt.³⁾

Und ebenso steht Hugo von Oignies mit den Dar-

1) Ferdinand Courtoy: Les phylactères d'Hugo d'Oignies; in: Bulletin des Musées Royaux 1930, S.93 ff.
Courtoy: Le trésor, S.47. Siehe dort auch weitere Literatur.

2) Hermann Schnitzler: a.a.O., 1959, S.20

3) Hermann Schnitzler: a.a.O., 1934, S.37

stellungen der Drachen auf dem Buchdeckel ganz in der Tradition. Sie halten sich völlig an den Typus, wie ihn Heinz Köhn für das 12. Jahrhundert als allgemein gültig beschrieben hat: mit einem Hunde- oder Wolfskopf, Vogelflügeln, nur zwei Raubtierpranken und einem schmalen echsenähnlichen Körper, der in einen beblätterten Schwanz ausläuft.¹⁾ Diese Drachen sind in der Goldschmiedekunst, dem Bronzeguß wie in der Bauornamentik und Buchmalerei des 12. Jahrhunderts so häufig, daß es sich erübrigt, einzelne Beispiele aufzuzählen. Auch solche, die mit Kapuzen bekleidet sind, gibt es schon vor Hugo von Oignies, etwa in den Emails am Giebel des Benignusschreins.

So zeigt die Ornamentik des Hugo von Oignies, daß seine Kunst in der großen Tradition der lothringischen Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts wurzelt, aber ebenso, daß wir in diesem Goldschmied einen Künstler sehen müssen, der allen modernen Strömungen soweit offen und aufnahmebereit gegenüber stand, daß er sich ihnen nicht nur anzuschließen vermochte, sondern durch sie zu einer reifen schöpferischen Leistung gelangte.

3. Der Figurenstil

Jede der acht Fußlancetten des Rippenreliquiars trägt die Darstellung einer sitzenden Figur. Es sind eine thronende Madonna mit Kind und ein Bischof, die, aus Stenzen geschlagen, im Wechsel je viermal erscheinen.²⁾ Diese Reliefs sollen als

1) Heinz Köhn: Romanisches Drachenornament in Bronze- und Architekturplastik; in: Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 275, Straßburg 1930, S.18

2) Die vier Bischofsgestalten sind als die Heiligen Nikolaus, Augustinus, Lambertus und Servatius bezeichnet. Siehe oben S.26

diejenigen des einzigen, nämlich 1238 datierten Werkes des Hugo von Oignies an den Anfang der Untersuchungen über seinen Figurenstil gestellt werden.

Aufgerichtet sitzt die Madonna auf einer Thronbank, die in leichter Draufsicht gegeben ist. Auf ihrem linken Bein hält sie das Kind, das mit seiner Linken in die über die Brust fallenden Gewandfalten der Mutter greift. Mit der Rechten reicht Maria dem Kind eine Frucht, ihr Haupt neigt sich leicht zu dessen stark emporgewandten Gesicht. Ihre Füße stehen auf dem Leib eines Drachen auf.

Was dieses Relief besonders auszeichnet, ist die feine Abstufung der plastisch-räumlichen Werte. Dieses stufenweise Zurücktreten innerhalb der Reliefschichten läßt sich überall an der Figur ablesen. Etwa an dem gewinkelten Arm der Madonna oder dem Gewand, das sich vom Gürtel leicht eingegschnürt, über die leise Wölbung des Leibes legt, um dann zwischen den Knien einzusinken, wo der Mantelstoff sich zu großen Winkelfalten zusammenschiebt, zu dem vorgestreckten Knie aufsteigt, sich in einem winkelig gebrochenen Überfall darüberlegt und scharf absetzt von dem darunter zu den Füßen abfallenden Kleid. Eine solche Nuancierung innerhalb der Plastizität zeigt dieses kleine Relief - es mag etwa 5 cm hoch sein - als eine Arbeit von hohem künstlerischem Rang.

Demgegenüber mag die Bischofsgestalt zunächst befremdlich wirken. Ganz flach, fast ohne jede körperliche Entfaltung ist sie vor den Reliefgrund gebreitet. Plastische Rundung zeigen nur der Kopf, die Hände und die Beine vom Knie abwärts, die sich wie Keulen durch das Gewand drücken. Dazu kommt eine gewisse Starrheit in der Haltung, die diese Figur gegenüber der lebendiger bewegten Madonna als viel altertümlicher erscheinen läßt. Dennoch sind beide Figuren von einheitlichem Stil, denn

auch hier ist nicht weniger Gefühl für plastische Werte zu beobachten als dort. Man vergleiche etwa eine Stelle wie die unter dem linken Arm des Bischofs, wo sich die gleiche zarte Abstufung des Reliefs findet. Und ebenso ist die Faltenbehandlung an beiden Figuren dieselbe: gratig, aber nicht scharf oder spröde.

Die so augenfällige Andersartigkeit gegenüber der Madonnendarstellung erklärt sich damit, daß Hugo von Oignies sich mit der Gestaltung seines Bischofs, wie Courtoy bereits bemerkte,¹⁾ an einen feststehenden Typus hält, der von der Siegel-schneidekunst geprägt wurde und im 12. und 13., ja selbst noch im 14. Jahrhundert anzutreffen ist, ohne auf eine bestimmte Kunstlandschaft beschränkt zu bleiben. Als Beispiele des 12. Jahrhunderts seien die Darstellung des Abtes Siegfried von Hersfeld (1180-1200) auf einem Hohlpfennig genannt²⁾ und das Siegel des Domkapitels von Brixen,³⁾ aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts das Siegel des Bischofs von Gurk⁴⁾ und noch vom frühen 14. Jahrhundert das des Bischofs Johann von Brisen (1302).⁵⁾ Allen diesen Darstellungen ist eine fast körperlose Ausbreitung in der Fläche in einem Relief von ganz geringer Höhe gemeinsam, aus dem nur die Kniee unvermittelt kräftig vorstoßen, und ebenso die in Repräsentation erstarrte Haltung. Es ist eine Darstellungsweise, die ebenso bestimmt wird durch die Bedeutung eines solchen Siegels als Abzeichen und Ausdruck geistlicher Macht und Würde, wie auch durch die technischen Bedingtheiten des praktischen Gebrauchs.

Daß dieser Typus auch außerhalb der Siegel- oder

1) Courtoy: Le trésor, S.31

2) Kurt Lange: Münzkunst des Mittelalters; Leipzig 1942, S.76, Nr.43

3) Paul Kletler: Die Kunst im österreichischen Siegel, Wien 1927, S.71 Nr.13, Taf.IX Abb.13

4) Paul Kletler: a.a.O., S.71 Nr.15, Taf.IX Abb.15

5) Paul Kletler: a.a.O., S.71 Nr.16, Taf.X Abb.16

Münzkunst auftritt, scheint nicht allzu häufig zu sein. Eine parallele Erscheinung ist mir nur noch einmal bekannt und zwar auf dem Buchdeckel der John Rylands Library in Manchester, vermutlich einer Trierer Arbeit, von der später noch ausführlicher die Rede sein wird. Der auf der unteren Schmalseite des rückwärtigen Einbanddeckels dargestellte heilige Erzbischof von Trier, Eucharis primus ¹⁾ vertritt diesen Typus, wenn er auch nicht so stark in der Fläche gehalten ist. M.R. James sieht in dieser Heiligengestalt eine Art von "Signatur", die kaum einen Zweifel daran lasse, daß der Buchdeckel für die Eucharisabtei in Trier gearbeitet sei. ²⁾ Es ist daher möglich, daß diese Beziehung des Heiligen zu seinem Kloster dazu führte, für seine Darstellung den repräsentativen Typus der Siegel zu wählen. Ähnlich könnte es dann auch bei den Bischofsfiguren am Reliquiar des Hugo von Oignies sein, denn alle dargestellten Figuren stehen in einem engen Konnex zu dem Kloster von Oignies und geben einen Hinweis darauf, daß das Stück für eben dieses Kloster gearbeitet sein muß. ³⁾

Der Versuch einer stilistischen Einordnung dieser Figuren des Hugo von Oignies muß jedoch hier ohne positives Ergebnis bleiben. Es konnte sich nichts finden lassen, wovon sie sich herleiten ließen. Vielleicht ist darin auch der Grund dafür zu suchen, daß in der bisherigen Literatur über Hugo von Oignies eine Auseinandersetzung mit dem Stil dieser Stanzen nirgends zu finden ist. Ja selbst der beträchtliche stilistische Unterschied zwischen diesen und den übrigen figürlichen Darstellungen dieses Künstlers ist nie beobachtet oder

1) M.R. James: a.a.O., Appendix

2) Die ihn umgebende Inschrift, die ihn bezeichnet lautet: SCS EUCHARIS
PMUS TREVIROR(um) ARCHIEP(iscopu)s.

3) Um eine feststehende Regel wird es sich dabei aber wohl kaum handeln, denn Hugo v.O. hat den Hl. Nikolaus als den Patron von Oignies auch auf anderen Werken dargestellt, ohne sich dabei an diesen Typus zu halten. Allerdings ist er auch kein zweitesmal mehr plastisch, sondern immer in Niello ausgeführt.

zumindest hervorgehoben worden. Lediglich Karl-August Wirth versucht in seiner Arbeit über die Entstehung des Drei-Nagel-Kruzifixus eine Einordnung dieser Figuren, kommt aber zu einer falschen Beurteilung ihres Stils, indem er sie als eng verwandt mit jenen vom Triptychon von Florennes in den Musées Royaux in Brüssel bezeichnet.¹⁾

Zu den figürlichen Darstellungen der beiden anderen für Hugo von Oignies gesicherten Werke, dem Buchdeckel und dem Abendmahlskelch, sei zunächst ganz allgemein festgestellt, daß sie sich einer Reihe verwandter Werke der Goldschmiedekunst, der Buch- und Glasmalerei wie der Monumentalplastik zwischen 1180 und etwa der Mitte des 13. Jahrhunderts einfügen. Das Entstehungsgebiet all dieser Werke umschließt Lothringen mit Köln, Trier, der heutigen belgischen Provinz Namur und dem Hennegau, das Artois, den Norden Frankreichs und Südengland. Der hervorragendste Repräsentant des in diesen Werken vertretenen Stils ist Nikolaus von Verdun, dessen 1181 vollendeter Altar in Klosterneuburg am Anfang der Entwicklung steht. Das Verbindende aller dieser Gruppe zugehörnden Werke sind die klassisch-antiken Lüge ihres Figurenstils und eine weiche, den Körperformen entgegenkommende Gewandbehandlung mit reichen Faltenzügen und muldenförmigen Faltentälern, die zu der allgemeinen Stilbezeichnung "Muldenstil" oder "Mulfaltenstil" Anlaß gaben.²⁾ Wesentlicher als die Muldenfalten ist aber doch ihr antikisierender Charakter und Erwin Panofsky hat daher auch von der "klassizistischen" Gruppe gesprochen.³⁾ Louis Grodecki nennt diesen Stil "une

1) Karl-August Wirth: Die Entstehung des Drei-Nagel-Kruzifixus; Diss. Frankfurt a.M. 1953, Maschinen Ms. S.63.

Näheres zum Triptychon von Florennes siehe unten S.152

2) Die Bezeichnung "Muldenstil" zuerst bei A.Boeckler. Zitiert bei Hans R. Hahnloser: Villard de Honnecourt, Wien 1935 S.216, ohne Angabe des Zitates.

3) Erwin Panofsky hat diesen Terminus im Hinblick auf die Reimser Kathedralplastik gewonnen und spricht hier von einer "frühklassizistischen" und einer "reif-klassizistischen" Gruppe. (Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims; in: Jahrbuch der Kunstwissenschaft 1927, S.74)

sort de 'neo-classicisme' fonde sur des sources antiques et byzantines". 1) Otto Homburger umreißt diese Gruppe in seinem 1958 erschienenen Aufsatz "Zur Stilbestimmung der figürlichen Kunst Deutschlands und des westlichen Europas im Zeitraum zwischen 1190 und 1250", 2) ohne jedoch jedes ihr zugehörige Werk nennen zu können. Eine umfassendere wenn auch ebenfalls nicht vollständige Aufzählung findet sich bei Hermann Schnitzler "Rheinische Schatzkammer. Die Romantik" von 1959, 3) wo auch die Werke des Hugo von Oignies aufgeführt werden.

Wie die Herkunft dieses Stils, so ist auch der Verlauf seiner Entwicklung nach Nikolaus von Verdun wie überhaupt der Beziehungen innerhalb der Gesamtgruppe noch nicht geklärt. Ein zentrales Problem bildet dabei die Stellung der Reimser Nordportalplastik und ihr Verhältnis zu den etwa gleichzeitigen Werken der Goldschmiedekunst. Diese Frage tritt auch bei einem Versuch, die figürlichen Darstellungen des Hugo von Oignies einzuordnen, in den Vordergrund.

Wenden wir uns nun den Werken von Hugo von Oignies selbst zu und betrachten zunächst die Figuren des Buchdeckels. Gerade aufgerichtet, mit erhobenem Haupt breitet sich die Gestalt des thronenden Christus vor uns aus, die das Mittelfeld der einen Einbandhälfte beherrscht. Die Haltung der erhobenen Arme wirkt weitgehend frei und ungezwungen. Der Oberschenkel des linken Beines scheint im rechten Winkel zum Oberkörper vorzustößen. Das andere Bein ist nach außen gedreht und schräg von der Seite gesehen, ohne daß die Stelle, an der das Knie vorstoßen müßte, betont ist. Die Füße stehen auf einer leicht abgeschrägten Stütze auf.

-
- 1) Louis Grodecki: Les Problèmes de la Peinture gothique; in: Critique; Revue générale des Publications françaises et étrangères, t.XI, 1955, S.620
2) In: Formositas romanica. Beiträge zur Erforschung der romanischen Kunst, Joseph Gantner zugeeignet, Frauenfeld 1958, S.31 ff.
3) Hermann Schnitzler: a.a.O., 1959, S.15

Das schwere, in große Bahnen mit kräftig vorge-
triebenen parallelen Falten zusammengefaßte Ge-
wand hüllt die Figur ein. Und doch glaubt man den
darunterliegenden Körper zu spüren. Kraftvoll
wölbt sich die Brust, runden sich die Arme, tritt
das Knie unter ihm nach vorn. Es scheint, als wä-
re das Gewand in seinem Verlauf dem Aufbau des
darunterliegenden Körpers unterworfen.

Den gleichen Grad von Körperlichkeit besitzen
auch die reicher bewegten Figuren der Kreuzi-
gungsgruppe auf der zweiten Einbandhälfte. In
derselben Art runden sich die Schultern und Ober-
körper. Die Gewandfalten sind ebenso kräftig vor-
getrieben. Doch wo bei dem thronenden Christus,
bedingt durch seine Körperhaltung, das Gewand in
großzügige Bahnen sich gliedert, legen sich hier
die Stoffe in vielen weichen Faltenschlingen um
die schmalhüftigen Körper. Doch ist diese Weich-
heit nicht nur in den Gewändern zu beobachten,
auch die Körper haben etwas weich Quellendes,
Unakzentuiertes. Es ist dies nicht grundsätzlich
verschieden von der Figur der anderen Einband-
hälfte, nur wird es dort nicht so augenfällig, da
die Gewänder zum Teil nicht so dicht an den Kör-
per herangenommen sind.

Dies eigentümlich Knochenlose im Aufbau, auch die
weich dem Körper sich anschmiegenden Schlingen
der Gewandfalten bringen die Figuren der Kreuzi-
gungsgruppe der Gestalt des Hl. Andreas vom linken
Gewände des Gerichtsportals der Reimser Kathedrale
nahe. Hier finden sich die weichen Gewandmassen,
die in unendlich vielen runden Falten sich um den
Körper legen, ganz ähnlich wieder, wenn auch die
einzelnen Faltengröße nicht so rundlich und stark
vortreten wie bei der getriebenen Metallarbeit.
Bei der Steinplastik zeigen die Falten viel dif-
ferenziertere Übergänge, laufen zart aus, was dem
Stoff etwas Fließendes gibt. Entgegen dem Eindruck
des weich Geschlungenen der Gewänder, treten doch
bei den Figuren des Buchdeckels die einzelnen

Faltenrücken ganz übergangslos und darum fast hart vor. Es sind röhrenartige Stege, die die dazwischenliegenden flachen Täler umschreiben.

Eine solche Faltenbehandlung zeigt die engsten Beziehungen zu den um 1181 bis 1191 entstandenen Prophetengestalten des Nikolaus von Verdun am Kölner Dreikönigsschrein.¹⁾ Auch hier legen sich die weichen Gewänder beinahe wie nasses Tuch an den Körper, bilden oft sich gabelnde und wieder zusammenlaufende runde Faltengräte, die flache Mulden einschließen. Besonders ausgeprägt ist diese Faltenbildung bei der Figur des Daniel. Von hier scheint Hugo von Oignies entscheidende Anregungen für die Wiedergabe der Gewänder aufgenommen zu haben. Sie werden auch deutlich in den tiefen, parallellaufenden, am unteren Ende oft abgerundeten Furchen der unter den Manteltüchern gerade herabfallenden Untergewänder, die ebenso bei dem Johannes und dem thronenden Christus auf dem Buchdeckel vorkommen wie etwa bei der Figur des Jeremias oder Abdias des Nikolaus von Verdun; oder auch die Art, wie die herabhängenden Mantelenden sich aus kleinen eingedellten Formen zusammensetzen, ist bei einem Vergleich mit der Gestalt des Joachim, die jetzt als Apostel Bartholomäus in die obere Reihe der Langseiten des Dreikönigsschreins versetzt wurde,²⁾ als verwandt erkennbar. Gegenüber der ungemein lebendigen Fältelung, in der sich die dünnen Stoffe um die kräftigen Prophetengestalten legen, ist an den Figuren des Hugo von Oignies in der Faltengebung aber eine gewisse Formelhaftigkeit zu beobachten. Wie etwa der rechte Ärmel des thronenden Christus in gleichmäßige breite Parallelfalten gegliedert ist oder das Manteltuch sich in einer Wiederholung von einander gleichen Sichel-

1) Hermann Schnitzler. a.a.O., 1959, S.38

2) Zur Aufteilung der Figuren an den Langseiten des Dreikönigsschreins im 19.Jh. siehe Hermann Schnitzler: a.a.O., 1959, S.38.

fallen um die Hüften der stehenden Figuren schlingt, das hat nicht mehr die plastische Frische und Unmittelbarkeit der Anschauung wie bei Nikolaus von Verdun. Gleichzeitig ist auch eine Verfestigung der Gewänder eingetreten und ein anderes Verhältnis zwischen ihnen und den darunter liegenden Körper.

Die Prophetengestalten des Dreikönigsschreins sind in hohem Maße von dem organischen Aufbau des Körpers her entwickelt. Sie wölben sich, breit und schwer, wie von innen heraus. Durch die dünnen Gewänder, die oft in großen, schwungvollen Faltenzügen sich darüber legen, spürt man die Substanz der Körper, bleiben die Glieder in ihrem Verlauf ablesbar. Diese auf Anregungen der antiken Kunst zurückführende Verdichtung der Substanz des menschlichen Körpers ist es, die bei den Werken des Nikolaus von Verdun wie bei der ganzen Gruppe der untereinander verwandten Werke der auf ihn folgenden Jahrzehnte als das "klassizistische" Element hervorgehoben wird. Auch bei Hugo von Oignies ist es vorhanden. Doch ist die Körperlichkeit bei den Figuren vom Buchdeckel nicht mehr so akzentuiert wie bei den Propheten des Dreikönigsschreins. Wohl spürt man auch hier, daß unter dem Gewand ein Körper sich rundet, doch sind es eher die Stoffmassen, die dichter und fester geworden zu einem großen Teil den Figuren ihr Volumen geben. Eingehüllt in das dichte Geriesel der Gewandfalten, das die Körperlichkeit nicht gerade erstickt, aber doch zurückdrängt und dämpft, sind diese Figuren ohne innere Spannung, ja von einer fast dumpfen Leere, wogegen die Gestalten des Nikolaus von Verdun von einer energievollen Gespanntheit erfüllt sind, die nicht nur aus den großartigen Köpfen mit den individualistischen Zügen spricht, sondern ebenso stark aus dem Verhältnis von Körper und Gewand.

Im Typus der runden Köpfe auf den langen, schweren Hälsen, der ausdrucksarmen Gesichter mit dem

schmalen fast lippenlosen Mund, der flachen, sehr hoch liegenden Augenpartie und den großen glatten Wangenflächen stehen Maria und Johannes vom Buchdeckel dagegen wieder Reims sehr nahe und zwar den Engeln des Sixtusportals, besonders dem des rechten Gewändes. Auch das Einziehen der Gestalt oberhalb der Fußgelenke und das weiche nach der Seite Wegggleiten des langen, über die Füße fallenden Gewandes, wie es bei der Maria zu beobachten ist, findet sich bei diesem Engel als am nächsten verwandt wieder, kommt aber auch bei dem zweiten Engel und der Hl. Eutropia am gegenüberliegenden Gewände vor. In der Proportionierung der schlanken Körper mit der breiten Schulterpartie stehen die Figuren des Hugo von Oignies aber wieder dem Apostel Andreas vom Gerichtsportal am nächsten und ebenso in den gewinkelten Armen, die dicht an den Körper herangenommen, in ihrer Haltung den Figuren etwas Gehemmtes und Unfreies der Bewegung verleihen.

Die gleiche Art von Gewandfalten wie bei den getriebenen Figuren des Buchdeckels findet sich auch bei einigen der in Niello ausgeführten auf dessen Rahmenleiste. Sie wirken hier, ins Zeichnerische umgesetzt, noch schematischer. Doch sind die Gewänder weniger faltenreich, sie wirken lockerer und weicher und besonders an der Figur des knieenden Hugo erinnert wenig mehr an die harte Faltenbildung der Treibarbeiten. Allerdings unterscheidet sich diese Figur darin auch von den anderen Niellen dieses Stückes.

In mancher Beziehung stehen die niellierten Figuren den ebenfalls in Niello ausgeführten Gestalten von den Fußblanzetten des Abendmahlskelchs des Hugo von Oignies näher, als denjenigen von den Mittelfeldern des Bucheinbandes selbst. Denn auch bei diesen scheinen die Gewänder nicht so stark an den Körpern zu kleben. Losgelöster von ihnen, bauschiger legen sie sich in kraftvollen Draperien um die mächtigen breiten Gestalten, die je-

doch in ihrer Körperlichkeit weit kompakter wirken als die Niellen des Buchdeckels, bei denen Plastizität mehr durch ein Eintragen der Gewandfalten von außen, als durch ein von innen her bestimmtes Körpergefühl erreicht ist. Doch nicht nur darin gehen die Figuren des Kelches über die des Buchdeckels hinaus, sie stellen in jeder Beziehung die feineren und qualitativvolleren Arbeiten dar. So sind sie voneinander nicht nur in der Führung der reichen Gewänder, ebenso in Haltung und der Art, wie jede von ihnen ihr Attribut vorweist, lebhaft unterschieden. Auch in den Köpfen, der Zeichnung der Gesichter versucht Hugo von Oignies eine Differenzierung, die sich nicht nur in der Wiedergabe der Haare und Frisuren, die wie riesige Perücken auf den großen Köpfen aufsitzen, ausspricht, auch in den Gesichtern selbst. Man vergleiche nur die großartigen Gestalten von Petrus und Paulus mit dem jugendlichen Jakobus. Um eine solche Leistung ganz zu würdigen, darf nicht vergessen werden, daß diese Figuren eine Höhe von nur etwa 3,5 höchstens 4 cm besitzen.

Gewiß lassen sich auch zwischen den Figuren des Abendmahlskelches und denjenigen des Buchdeckels eine Reihe verwandter Züge finden, besonders im Motivischen. So etwa das Standmotiv oder die Zeichnung der Ohren, die deutlich sichtbar und verhältnismäßig groß sehr weit vorn sitzen. Vor allem aber stehen sich die beiden Kreuzigungs-szenen in vielem nahe, wie in der gleichmäßigen Parallelität der Falten, die bei Maria und Johannes von allen Figuren des Kelches am stärksten ausgeprägt sind. Und ebenso ist die Art, wie die Manteltücher um Leib und Schultern gelegt sind und wie bei den Johannesfiguren der schräggestellte Kopf auf dem schweren dicken Hals aufsitzt sehr verwandt. Gleichzeitig aber wird auch deutlich, wieviel mehr Freiheit in Haltung und Bewegung die Figuren vom Kelch haben, wieviel reicher und lebensvoller sie in Ausdruck und Ge-

bärde sind. Über die Befangenheit in der Bewegung der mehr in die Fläche gedrängten Arme mit den etwas unglücklichen Verkürzungen am Buchdeckel gehen die Figuren des Abendmahlskelches weit hinaus. Und nicht zuletzt sind es auch die Körperproportionen, worin sich diese von denjenigen des Einbandes unterscheiden: klein und gedrungen mit breit ausladenden Schultern und großen Köpfen stehen sie auf viel zu kurzen Beinen.

Diese merkwürdigen Maßverhältnisse im Aufbau der Figuren vom Kelch stellen nun wiederum eine enge Beziehung zur Reimser Kathedralplastik her: die Gewändefiguren des Sixtusportals wie die Christusgestalt am nördlichen Strebepfeiler der Chorthauptkapelle, aber auch der Jakobus vom rechten Gewände des Gerichtsportals sind ganz ähnlich proportioniert. Im gleichen Maße sind diese Figuren zu breit und auf zu kurze Beine gestellt. Die Köpfe sind im Verhältnis zur Höhe der Körper zu groß, wenn auch nicht ganz so gewaltig und mit so schweren Haartrachten versehen wie bei den Aposteln vom Abendmahlskelch.¹⁾ Im übrigen findet auch hier sich eine ganz ähnliche Haltung der Arme mit den hoch vom Körper abgestreckten Ellenbogen, die Schulterpartie und Oberkörper noch wuchtiger erscheinen lassen. Nicht zuletzt aber verbindet diese Figuren die ihnen gemeinsame "klassizistische" Haltung. Trotz der unantiken Proportionen liegt diesen kräftigen Gestalten eine auf antiken Grundlagen basierende Auffassung von Körperlichkeit und Gewandbehandlung zugrunde.

Die so vielfach aufgezeigten Beziehungen zwischen den Figurenschöpfungen des Hugo von Oignies und der Plastik der beiden Nordportale der Reimser Kathedrale machen ein näheres Eingehen auf Her-

1) Die Höhe des Kopfes beträgt bei dem Chorkapellenchristus wie bei dem Jakobus vom Gerichtsportal ein Fünftel der Gesamthöhe der Figur, bei den Figuren des Sixtusportals etwa ein Fünftel bis ein Sechstel, während sie bei den Aposteln vom Kelch sogar ein Viertel ausmacht.

kunft und Datierung dieser Reimser Skulpturen notwendig. Hermann Schnitzler hat diese Zusammenhänge bereits erkannt und als Abhängigkeit des Goldschmiedes von der Kathedralplastik gewertet. Zu dieser Auffassung gelangt er in seiner Arbeit über die Aachener Schreinswerkstatt anlässlich der Einordnung der Figurenschöpfungen des jüngeren am Aachener Marienschrein tätigen Meisters und einer Gruppe von Goldschmiedewerken der gleichen Stilstufe, die um 1220 und später entstanden sein mögen und denen er auch diejenigen des Hugo von Oignies zuordnet.¹⁾ Für Schnitzler ist "die Geschichte der Goldschmiedeplastik des Rhein- und Maasgebietes im dritten und fünften Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts mit wenigen Ausnahmen die Geschichte des Einflusses dieser frühen Reimser Skulpturen auf die Goldschmiedeplastik."²⁾

Die Voraussetzungen für die Reimser Nordportalplastik sah Schnitzler in den Skulpturen der Chartreser Querhausfassaden.³⁾ Doch läßt sich gerade der "Klassizismus" dieser Reimser Arbeiten nicht allein von Chartres her verstehen. Wenn auch die Prophetengestalten vom südlichen Westportal, die wohl unmittelbar nach der Aufnahme der Bautätigkeit im Jahre 1211 in Angriff genommen wurden, nach allgemeiner Annahme der Forschung an die Propheten des mittleren Nordportals von Chartres anschließen,⁴⁾ zum Stil des Sixtusportals führt von hier kein direkter Weg. Nicht nur die veränderten Proportionen, vor allem das stärkere plastische Gefühl für die Durchfor-

1) Hermann Schnitzler: a.a.O., 1934, S.103 ff.

2) ebenda, S.108.

3) ebenda, S.105.

4) Zuletzt Doris Schmidt: a.a.O., S.81 ff.

In jüngster Zeit ist die stilistische Herkunft dieses Figurenzyklus von dem des Chartreser Nordportals angezweifelt worden. Richard Hamann-McLean sieht in ihm eine von Chartres unabhängige Leistung, für die die Voraussetzungen in der älteren Reimser Bildhauerschule des 12.Jh. zu suchen seien. (Reims als Kunstzentrum im 12. und 13.Jh., Vortrag auf dem 6. Deutschen Kunsthistorikertag 1956. Bericht in: Kunstchronik 1956, S.288).

mung der Körper und Gewänder, für die stoffliche Schwere der faltenreichen Tuchmassen sind als die wesentlichen Merkmale dieser Figurengruppe nicht allein erklärbar als Folge einer kontinuierlichen Weiterentwicklung des Stiles der Querhausplastik von Chartres. Es finden sich in Reims Züge, für die man innerhalb der Kathedralplastik vergeblich nach Vorbildern sucht. Dazu gehört außerhalb des Figurenstils vor allem auch die durchlaufende, von einem zarten, kleinteiligen Rankenwerk überzogene Sockelbank, auf der die Gewändefiguren des Sixtusportals obschon als Säulenfiguren aufstehen. Dieses Motiv scheint wie eine reine Übertragung aus der Schreinarhitektur auf die Kathedrale. Richard Hamann hat diese Beobachtung als erster ausgesprochen.¹⁾ Doch auch in den Figuren selbst, besonders in der Faltengebung der Gewänder sah Hamann als erster Züge, die eine lebendige Berührung mit der vorausgehenden und gleichzeitigen Goldschmiedeplastik verraten.²⁾ Am umfassendsten hat diese Beziehungen aber wohl Willibald Sauerländer formuliert: "Man kann die Reimser Bildhauerkunst der Zeit vor 1245-1250 in ihrem eigentümlichen Charakter gar nicht verstehen, ohne sich klarzumachen, daß sie geradezu eine Übertragung von Wirkungsmitteln der Goldschmiedekunst auf den Schmuck des großen Kirchengebäudes darstellt. Am Reimser Sixtusportal z.B. gleicht der Schmuck der Eingangsseiten wirklich mehr einem reich verzierten, mit Edelsteinen und Filigran besetzten Reliquienschreine als jenen Portalbauten, die gleichzeitig in der Ile-de-France oder der Picardie errichtet wurden. Die von Ranken überzogenen Sockel, die Gewänder der Figuren mit ihrem Netz feiner rillenförmiger Falten, die wahren Prunkgefäßen gleichenden Baldachine, welche das Gewände bekrönen, verleihen diesen Portalwan-

1) Richard Hamann und Heinrich Kohlhausen: a.a.O., S.5

2) ebenda und
Richard Hamann: a.a.O., 1927, S.88

lungen den Charakter vielsteinkafter Kostbarkeit. Man wird vergeblich in den Gebieten südlich und westlich der Marne nach vergleichbaren Denkmälern suchen: dort pflegte man während der ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts bereits eine wesentlich purifiziertere, aus der strengen Formenucht der Architektur abgeleitete Sprache der Bildhauerkunst. Die echten Gegenstücke zu diesen reimsen Portalgewänden sind die großen, zwischen Rhein und Sambre gefertigten Heiligenschreine.¹⁾

Wenn Sauerländer an gleicher Stelle sagt, daß "die Goldschmiedekunst Lothringens, die Werke von und um Nikolaus von Verdun im späten 12. Jahrhundert, um Hugo von Oignies im 13. Jahrhundert für viele Reimsen Figuren von einer nicht geringeren Bedeutung sind wie die Hauptplastik des Rheinlandes", so bedeutet das gleichzeitig eine eigenständige, von der Kathedralplastik weitgehend unabhängige Entwicklung der rheinisch-maasländischen Goldschmiedekunst. Daß wir mit einer solchen rechnen müssen, scheinen bereits die Figurenschöpfungen des Hugo von Oignies zu zeigen, die bei aller Nähe zu Reims doch noch verwandte Züge mit den Propheten vom Dreikönigsschrein des Nikolaus von Verdun aufweisen.

Eine wesentliche Frage bei der stilistischen Einordnung all der in Rede stehenden Werke ist ihre zeitliche Ansetzung. Über die Figuren der Reimsen Nordportale hat bereits Wilhelm Vöge ausgesagt, daß sie in der Frühzeit der 1211 begonnenen Bautätigkeit am Neubau der Kathedrale entstanden sein müssen.²⁾ Derselben Ansicht ist auch Erwin Panofsky. Er setzt diese Figuren in die Zeit des Jean le Loup an, in dem er den ersten Baumeister der Kathedrale sieht und der nach seiner Auffas-

1) Willibald Sauerländer: a.a.O., 1959, S. 309, 310.

2) Wilhelm Vöge: Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200; in: Bildhauer des Mittelalters. Gesammelte Studien von Wilhelm Vöge, Berlin 1958, S. 91-92.

sung von 1211 bis 1225/27 tätig gewesen sein muß.¹⁾ Doris Schmidt, die sich zuletzt mit der Einordnung der Reimser Figuren beschäftigt hat, setzt die Apostel des Gerichtsportals - außer den Figuren von Petrus und Paulus - in die Zeit von etwa 1215/16 bis 1220,²⁾ die Gewändefiguren des Sixtusportals in die ersten Jahre des dritten Jahrzehntes.³⁾ Den Christus und die ihm am nächsten stehenden Engel an den Chorkapellen hält sie wegen der Verwandtschaft mit den Portalskulpturen, wie auch aus Gründen, die sich aus der Baugeschichte des Chores ergeben, für etwa gleichzeitig mit dem Sixtusportal, also nach 1220 entstanden.⁴⁾ Die Datierung dieser Arbeiten um 1220 entspricht der heute allgemeinen Meinung der Forschung und wird gestützt durch ihr stilistisches Verhältnis einmal zu den nach 1211 entstandenen Propheten der Westfassade, zum anderen zu Maria und Elisabeth der Reimser Heimsuchung, die als die reifsten und spätesten Arbeiten der "klassizistischen" Figurengruppe vor 1235 entstanden sein müssen, da sie für die um diese Zeit entstandene Heimsuchungsgruppe des Bamberger Domes vorbildlich geworden sind.⁵⁾ D.Schmidt kommt zu ihren Datierungen allerdings durch Vergleiche mit den Chartreser Skulpturen, von wo sie verschiedene Einflußwellen annimmt, obgleich sie doch die Überzeugung ausspricht, daß diese Arbeiten sich von der Goldschmiedekunst des Rhein-Maasgebietes herleiten.⁶⁾

Was nun die Werke der Goldschmiedekunst betrifft,

1) Erwin Panofsky: a.a.O., S.74/75

2) Doris Schmidt: a.a.O., S.87 ff.

3) Ebenda, S.108

4) Ebenda, S.89

5) Hans Jantzen: Deutsche Bildhauer des 13.Jahrhunderts; Leipzig 1925, S.118 ff. und
Hans Jantzen: Deutsche Plastik des 13.Jahrhunderts; München 1944, S.96/98

6) Doris Schmidt: a.a.O., S.100 ff.

so lassen sich die wenigsten von ihnen präzise datieren. Eines dieser wenigen Stücke ist der Aachener Marienschrein, von dem Hermann Schnitzler in seinen Untersuchungen ausgegangen ist. Für seine zeitliche Ansetzung ist einmal eine Anordnung Friedrichs II. vom Jahre 1220 erhalten, der zufolge drei Viertel aus dem Ertrag des Opferstockes im Vorhof des Münsters zur Errichtung des Schreines verwendet werden sollten, zum anderen wissen wir, daß die Arbeiten 1237 beendet und der Schrein am 19. März 1238 geschlossen wurde.¹⁾ Ob und wie lange 1220 die Arbeiten bereits im Gang waren, ist aus der Urkunde nicht zu erschließen. Schnitzler nimmt an, daß zu diesem Zeitpunkt die Papst- und Karlsseiten, die einem ersten Meister zugeschrieben werden, und die wegen ihrer engen stilistischen Zusammenhänge mit dem Aachener Karlsschrein kurz nach dessen Vollendung im Jahre 1215 begonnen sein müßten, bereits fertiggestellt waren und die Arbeiten, aus Geldmangel unterbrochen, nach 1220 dann von dem zweiten Meister weitergeführt und vollendet wurden.²⁾ In seinen späteren Arbeiten über die Aachener Schreine setzt Schnitzler den Beginn der Tätigkeit des zweiten Meisters erst in den 30er Jahren an.³⁾ Danach würden die im Hinblick auf Reims interessierenden Arbeiten dieses zweiten Meisters die Reimser Nordportalskulpturen entweder bereits voraussetzen oder frühestens etwa gleichzeitig mit ihnen liegen. In jedem Fall könnten dann bereits Einflüsse von Reims auf die Schreinplastiken angenommen werden.

1) Hermann Schnitzler gibt a.a.O., 1959, S.23 entgegen seinen früheren Angaben (a.a.O., 1934, S.91) für den Abschluß der Arbeiten das Jahr 1238 an und für die Übertragung der Reliquien den 19. März 1239

2) Hermann Schnitzler: a.a.O., 1934, S.91

3) Hermann Schnitzler: Die spätromanische Goldschmiedebildnerei der Aachener Schreine; in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch Bd.IX, 1936, S.98: tätig von etwa 1230 an.

Hermann Schnitzler: a.a.O., 1959, S.23: erst in den dreißiger Jahren nahm ein zweiter Meister die beiden anderen Seiten in Angriff.

Obgleich Schnitzler heute ebenfalls die Ansicht vertritt, daß die Goldschmiedekunst innerhalb der ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts ihrer eigenen Entwicklung folge, die dann fruchtbar für die Reimser Nordportale wurde,¹⁾ leitet er den Stil der dem jüngeren Meister zugeschriebenen Arbeiten in seinem zweiten Band der "Rheinischen Schatzkammer" "von Nordfrankreich her, wo die Reimser Portale des hl. Sixtus und des Jüngsten Gerichts die Parallele bilden", ohne diese nordfranzösischen Voraussetzungen zu präzisieren.²⁾

Die Arbeiten am Marienschrein lassen sich zu gleichen Teilen zwei verschiedenen Meistern zuordnen, indem auf jeden eine Langseite mit den dazugehörigen Dachschrägen und eine Schmalseite entfällt. Der Stil des "älteren" Meisters - ihm gehören die Seiten mit den Figuren Karls d. Gr. und Papst Leos III. - schließt an den Aachener Karlsschrein an und zeigt darüber hinaus einen deutlichen Einfluß der Chartreser Querhausplastik.³⁾ Die Figuren des zweiten Meisters sind fortgeschrittener. In ihrer frei und breit entwickelten Körperlichkeit, in dem antikisch empfundenen Verhältnis von Körper und Gewand stehen diese Gestalten durchaus auf der Stilstufe der Reimser Sixtusportalfiguren. Auch in der Proportionierung - wie es besonders deutlich an der Christusfigur der vorderen Schmalseite wird, mit dem wuchtigen Oberkörper, den ausladenden Schultern, dem kraftvoll erhobenen mächtigen Haupt und den etwas kurzen Beinen - stehen sich diese Figuren nahe. Und doch wird man in den Reimser Arbeiten nicht den Ausgangspunkt für diese Schreinfiguren sehen können. Wie weit entfernt ist die lebhafteste, oft gegensätzliche, von innen nach au-

1) Mündliche Mitteilung von Herrn Prof. Schnitzler im Okt. 1960

2) Hermann Schnitzler: a.a.O., 1959, S. 23

3) Hermann Schnitzler: a.a.O., 1934, S. 92 ff und
a.a.O., 1959, S. 23

Ben drängende Bewegung der Körper, die energiegelvolle Gespanntheit der Haltung der Schreinfiguren, die ausgeprägte Differenzierung im Physiognomischen, der wache Blick von der stillen Verhaltenheit der Reimser Skulpturen, die etwas Steifes und Unlebendiges enthält. Wie anders ist hier der gleichmäßige Fall der Gewänder, das weiche um den Körper Schlingen der Manteltücher gegenüber dem dichten Drängen der Gewandknäuel, dem Zerren der Falten zwischen den Knien der Schreinplastiken.

Viel mehr als anderswo finden sich die in diesen fortschrittlicheren Figuren des Marienschreins aufgedeckten Züge in der Kunst des Nikolaus von Verdun vorgebildet, in den Propheten des Dreikönigsschreins. Die kräftige "naturnähe" Körperlichkeit, die mannigfaltigen energiegeladenen Bewegungen, die individuelle Gestaltung der lebensvollen Köpfe - dies sind die Elemente, die die hohe Kunst des Verduners ausmachen. Hier scheint der Aachener Meister anzuknüpfen. Man vergleiche nur den Apostel Simon, der am Schrein zu äußerst links sitzt, in seiner schweren Körperlichkeit mit den Propheten Ezechiel und Jeremias. Doch auch in Details findet sich Verwandtes: wie etwa die Gewänder sich um die prall vorstoßenden Kniee spannen oder die flachen Muldentäler auf Oberkörper und Schultern, die von schmalen Stegen umschlossen sind. Doch sind die Falten hier grätiger, schärfer, die Gewänder haben sich verfestigt, sind aus einem dichterem, steiferen Stoff. Und doch ist ein Motiv, wie bei dem Christus das Tuch in dicken Faltensträngen um den Leib gelegt ist, um das rechte Bein geschlungen und zum linken Oberschenkel hochgeführt wird, daß sich zwischen den Knien eine Höhlung bildet, in welche die auf dem Schoß liegenden Gewandfalten einsinken, schon bei der Gestalt des Habakuk, der heute als Apostel Andreas in eine der oberen Reihen des Dreikönigsschreins versetzt ist, vorgebildet, wenn

auch in der weichen, anschmiegsamen Art des Gewandes, wie es für die Stilstufe der Propheten charakteristisch ist. Damit scheint es sich bei den späteren Figuren des Aachener Marienschreins doch, wie auch Schnitzler jetzt annimmt, am ehesten um eine Parallele zu den Skulpturen der Reimser Nordportale zu handeln. Die Voraussetzungen für beide Stile liegen offenbar in der vorgehenden Goldschmiedekunst Lothringens. An nordfranzösischen Werken ist mir dagegen nichts bekannt, was als ihre Vorstufen gelten könnte.

Gegen die in seinen früheren Arbeiten aufgestellte These Schnitzlers, die Werke der Goldschmiedekunst dieser Zeit seien unter dem Einfluß der Reimser Nordportalplastiken entstanden, hat sich Hanns Swarzenski mit dem Hinweis auf die eigenständige Entwicklung der Goldschmiedekunst ausgesprochen. Denn er sieht die getriebenen Figuren des Buchdeckels der John Rylands Library, die er um 1220 ansetzt,¹⁾ früher entstanden als die Reimser Sictusportalplastiken und deren Stil bereits vorwegnehmen.²⁾ Dieser Buchdeckel ist, wie auch Swarzenski annimmt, eine Trierer Arbeit,³⁾ da die Auswahl der auf ihm dargestellten Heiligen für Trier besonders typisch ist. Vermutlich ist er für die Eucharius-Abtei in Trier gefertigt, worauf die Darstellung des Hl. Eucharius weist.⁴⁾

Die Verwandtschaft dieser Figuren mit denjenigen der Reimser Nordportale ist deutlich in ihren Körperproportionen mit den kräftig ausgebildeten Schulterpartien, der Gewandgebung mit dem, wenn auch bei der Metallarbeit noch stärker weich fließenden Faltenstil, der gemeinsamen antikisierenden Grundhaltung. Doch fällt es schwer, hier un-

1) Hanns Swarzenski: *Monuments of romanesque Art*; Chicago 1953, Bildunterschrift Abb. 532

2) Hanns Swarzenski: a.a.O., 1942, S. 298 ff.

3) Hanns Swarzenski: a.a.O., 1953, S. 83, Nr. 532

4) M.R. James: a.a.O., Appendix O.P.
Siehe auch oben, S. 131

bedingt Vorstufen zu den Reimser Skulpturen zu erkennen. In einigen der Figuren vom Buchdeckel zeigt sich eine Beweglichkeit der Körperhaltung, die über Reims hinauszugehen scheint. Sie liegt in einer Drehung und einem leichten Zurückbiegen der Oberkörper, einer Bewegung, wie sie in Reims nicht zu finden ist. Um dies zu veranschaulichen, seien die beiden in ihrer Haltung sehr ähnlichen Andreasgestalten vom Buchdeckel und dem linken Gewände des Reimser Gerichtsportals miteinander verglichen. Was an der Reimser Figur als Drehung gemeint ist, bereitet sich bereits in der Stellung der Füße vor und geht gleichmäßig durch den ganzen Körper, der in seiner Haltung mehr schief gestellt als wirklich gedreht erscheint. Demgegenüber wirkt die Drehung und das Zurücknehmen des Oberkörpers an der getriebenen Figur stärker aus der Hüfte heraus entwickelt, ohne sich durch den ganzen Körper zu ziehen. Auch an den gegenüber dem Reimser Andreas entwickelteren Figuren des Sixtusportals ist Ähnliches nicht zu beobachten. Man möchte daher glauben, daß diese Metallarbeit, die in ihrem Figurenstil über die Skulpturen der Reimser Nordportale einen Schritt hinausgeht, auch zeitlich eher nach Reims als vorher liegt.

Doris Schmidt, die ebenfalls die Auffassung vertritt, daß sich die Reimser Nordportalplastik von der lothringischen Goldschmiedekunst herleite, zieht als Vergleichsbeispiel die getriebene Figur des Titelheiligen eines Stephanusreliquiars der ehemaligen Sammlung von Arenberg in Brüssel heran, das sich heute im New Yorker Metropolitan Museum befindet. Margaret B. Freeman sieht in diesem Stück eine maasländische Arbeit aus der Nachfolge des Nikolaus von Verdun, in der sich bereits Einflüsse der französischen Kathedralplastik geltend machten und datiert sie daher um 1220.¹⁾ D. Schmidt, die diese Figur noch vor 1220

1) Margaret B. Freeman: A Saint to Treasure; in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, XIV 1955/56, S. 237 ff.

entstanden glaubt, stellt zwischen ihr und der Hiobsgestalt vom rechten Gewände des Sixtusportals eine so weitgehende Verwandtschaft fest, daß die Metallarbeit "geradezu als direktes Vorbild für den Hiob gedient haben könnte." ¹⁾ Gewiß gehört auch der Stephanus zu jener großen Gruppe von "antikisierenden" Werken und stilistische Beziehungen zu den Figuren des Sixtusportals sind vorhanden. Soweit jedoch, daß man eines der Werke als das unmittelbare Vorbild des anderen annehmen könnte, gehen sie nicht. Sie liegen vor allem im Motivischen, in der Art der Gewandung und deren Faltengebung. Die zeitliche Reihenfolge der beiden Werke wird sich jedoch nur schwer bestimmen lassen. Im Standmotiv, dem festen Aufstehen der Figur auf dem geraden Sockel ist der Hiob fortgeschrittener. Obgleich der rechte Fuß des Stephanus verloren ist, wird doch deutlich, wie viel unsicherer und unfester er auf den verhältnismäßig kleinen Füßen steht. Der gerade aufgerichtete Körper wird nicht so sehr aus eigener Kraft und einem festen Stand gehalten, als von der Rückwand, die ihm als Stütze beigegeben ist und von der er in weit höherem Maße abhängig bleibt als die Hiobfigur von der Säule. In dieser Bindung an das Ganze des Aufbaus spricht sich deutlich der Einfluß der Architekturplastik aus. Die Bildung der Schulterpartie, die Haltung der Arme wie auch der Kopf scheinen mir dagegen entwickelter als beim Hiob, wo sich doch noch eine gewisse Befangenheit geltend macht. Damit ist die Frage, ob die Treibarbeit vor oder nach Reims entstanden ist, noch schwieriger zu entscheiden. Wenn auch die Ähnlichkeit der beiden Figuren nicht so groß ist, daß man die direkte Abhängigkeit der einen von der anderen sehen könnte, - in seiner stillen inneren wie äußeren Unbewegtheit ist der Stephanus eher mit dem Engel vom gleichen Gewände des Sixtusportals zu vergleichen - so steht die

1) Doris Schmidt: a.a.O., S.102

Treibarbeit diesen Reimser Skulpturen doch sehr nahe. Die Unsicherheit in ihrer zeitlichen Ansetzung wird jedoch kaum erlauben, an ihr die Priorität dieses Figurenstils für die Goldschmiedekunst zu beweisen.¹⁾ Dieselben Schwierigkeiten bei der Beurteilung des Abhängigkeitsverhältnisses treten bei Vergleichen der Sixtusportalfiguren mit denjenigen des Buchdeckels in Manchester zutage wie mit den Arbeiten des zweiten Aachener Marienschreinmeisters. In welchem Verhältnis man den Verlauf der Entwicklung auch sehen will, ob von Reims zur Goldschmiedekunst oder umgekehrt, die herangezogenen Beispiele sind nicht beweiskräftig genug, um die eine oder andere These voll zu stützen.

Weit eher als an Hand von einzelnen Vergleichen läßt sich das Verhältnis der Reimser Skulpturen zur lothringischen Goldschmiedekunst klären, wenn man nach den gemeinsamen Grundlagen all dieser untereinander so eng verwandten Werke fragt. D.Schmidt hatte bereits gesagt: "Die Gewandmotive der Engel (Sixtusportal) haben in der Tat mit späten Arbeiten des Nikolaus von Verdun vieles gemeinsam. Ihre in großen Zügen fließenden Gewänder erinnern an die Figuren des Marienschreins in Tournai, mehr noch an die späten Figuren des Dreikönigsschreins in Köln, die aber, wenn man sich Schnitzlers Ansicht zu eigen macht, doch wohl jünger sind als die Figuren des Sixtusportals."²⁾ Die hier genannten Figuren des Dreikönigsschreins sind nicht Arbeiten des Nikolaus von Verdun, sie sind später und gehören zu der hier in Rede stehenden Gruppe von Werken, deren Verhältnis zu Reims problematisch ist. Es wird später noch von ihnen zu reden sein. Der Hinweis auf Nikolaus von Verdun ist jedoch richtig. Doch scheinen eher frühere Arbeiten von ihm die Grund-

1) Die Rückseite dieses Werkes zeigt eine Gravierung. Siehe hierzu im Exkurs unter Nr.5

2) Doris Schmidt: a.a.O., S.101

lage zu bilden, als die Figuren des Marienschreins. Auch handelt es sich nicht allein um Gewandmotive und Faltenbildung.

Die innerhalb der Großplastik voraussetzungslosen merkwürdig gedrunghenen Körperproportionen der Sixtusportalfiguren, ihre großen Köpfe scheinen bereits in seinem Werk vorbereitet. Es sind nicht allein die Kölner Propheten mit ihren wuchtigen Körpern und vor allem breit ausladenden Brust- und Schulterpartien, schon in einigen Schmelzplatten seines Klosterneuburger Altars kündigt sich diese Proportionierung an, besonders bei den alten bärtigen Männergestalten des Alten Testaments. Man sehe etwa die Darstellungen des Königs Melchisedek, der Plage Ägyptens, Elias im feurigen Wagen oder Abraham und Melchisedek. Sicher sind hier die Figuren noch nicht so kurz, die Köpfe nicht so gewaltig wie in Reims, oder gar bei den Niellofiguren vom Abendmahlskelch des Hugo von Oignies, doch ist mir sonst nichts bekannt, das als Grundlage für dieses Charakteristikum eher in Frage käme. Der Hinweis auf Nikolaus von Verdun scheint um so mehr berechtigt, als diese Maßverhältnisse im Körperaufbau der Figuren sich auch an den Arbeiten des zweiten Meisters des Aachener Marienschreins finden, die, wie sich gezeigt hat, den Propheten des Dreikönigsschreins in ihrer plastischen Konzeption näher stehen als den Reimser Skulpturen.

Die weitgehenden Ähnlichkeiten in der Behandlung der Gewänder, im Duktus der Falten mit den Werken der Goldschmiedekunst bleibt jedoch nicht wie in der Körperproportionierung auf die Figuren des Sixtusportals beschränkt, sie zeigen sich auch an den frühen Aposteln des Gerichtsportals. In den Figurenschöpfungen des Hugo von Oignies war eine Faltengebung beobachtet worden, die sich aus flachen, oft sichelförmigen Mulden zusammensetzt, die von rund vorgetriebenen Stegen umschlossen werden und es hatte sich gezeigt, daß sich diese

Gewandbehandlung von den Propheten des Dreikönigsschreins herleitet. Vergleicht man nun die Art, wie etwa bei den Niellofiguren des Petrus und Paulus vom Abendmahlskelch des Hugo von Oignies das Manteltuch um das Bein herumgelegt und zum Arm hochgeführt wird mit dem Bartholomäus vom linken Gewände des Gerichtsportals, so ist die Verwandtschaft in der Lagerung der Falten nicht zu übersehen. Man vergleiche auch die den Figuren des Hugo von Oignies sehr nahe stehenden Darstellungen der beiden Apostelfürsten von einem Armreliquiar des New Yorker Metropolitan Museums, das von der Forschung dem Umkreis des Hugo von Oignies zugewiesen wird,¹⁾ mit jenem Reimser Apostel oder ebenso mit der Christusfigur von der Chorhauptkapelle. Beim Jakobus und Johannes vom rechten Gewände des Gerichtsportals sind die Gewänder dann stärker gefurcht und bei den Figuren des Sixtusportals sind es zum Teil parallele Rillen, in die sich die Mantelstoffe legen. Der Zusammenhang mit dem Faltenstil des Chorkapellenchristus und des Bartholomäus ist jedoch unverkennbar, besonders wenn man den Engel vom linken Gewände von der Seite betrachtet. Von Werken der Goldschmiedekunst stehen dieser Gewandbehandlung gerade diejenigen am nächsten, die auch die gedrungenen Körperproportionen zeigen. Es sind neben den Niellofiguren vom Abendmahlskelch des Hugo von Oignies die etwas ausdrucksarmen und nicht sehr sorgfältig gearbeiteten Gestalten des Triptychons von Florennes in den Musées Royaux in Brüssel²⁾ - man achte hier besonders auf die ungemein kurzen Figuren mit den großen Köpfen der oberen Reihe - und vor allem jene von D. Schmidt herangezogenen spätesten Figuren von der rückwärtigen Mahmalseite des Dreikönigsschreins,³⁾ die Schnitzler im dritten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts an-

1) Näheres zu diesem Stück siehe im Exkurs unter Nr. 3

2) Näheres zu diesem Stück siehe im Exkurs unter Nr. 1

3) Siehe oben S. 150

setzt und zu jener Gruppe von Goldschmiedearbeiten rechnet, die unter Einfluß des Reimser Sixtusportals entstanden seien. ¹⁾ Gerade an diesen spätesten Dreikönigsschreinformen ist der an den Propheten ausgebildete Faltenstil des Nikolaus von Verdun in sehr ausgeprägter Weise übernommen und besonders in der Geißelungsszene zu beobachten. Wie nahe die Figuren des Sixtusportals jenen Goldschmiedearbeiten stehen, mag noch ein Vergleich der in runden Falten herabhängenden Kasel des Hl. Remigius vom rechten Gewände mit der Darstellung des Reinald von Dassel veranschaulichen, der zu jenen späten Dreikönigsschreinformen gehört oder auch mit dem niellierten Nikolaus vom Buchdeckel des Hugo von Oignies. Es fällt nicht schwer, für den Faltenfall dieser Kaseln wiederum unter den Propheten des Nikolaus von Verdun ein Vorbild zu finden, nämlich an der Gestalt des Aaron.

Der Stil des Marienschreins in Tournai ist nicht mehr der der Kölner Propheten. Die Figuren sind schlanker, gestreckter geworden, eine Entwicklung, die bereits bei einigen der Propheten gestalten einsetzt, wie Schnitzler beobachtet hat, ²⁾ - man vergleiche etwa die Figur des Salomon - und auch der Faltenstil hat sich gewandelt. Er ist etwas trockener geworden, vielleicht auch gleichförmiger, nicht mehr ganz so lebhaft im Wechsel der flachen, wie am Körper klebenden Täler und der kräftig vorspringende, röhrenartigen Stege. Besonders an den Langseiten des Schreines ist dies der Fall. Der thronende Christus mit seinen Begleitengeln von der vorderen Giebelseite steht den Kölner Propheten in dieser Hinsicht noch näher.

Wenn, wie die Forschung annimmt, vom Marienschrein

1) Hermann Schnitzler: a.a.O., 1959, S.39

2) Ebenda, S.38

Einflüsse zu den Chartreser Querhausplastiken verlaufen oder die Beziehungen zwischen diesen Arbeiten und dem Nikolaus des Marienschreins sich wechselseitig gestalten,¹⁾ so scheint von dessen frühen Arbeiten, dem Klosterneuburger Altar und den Propheten des Dreikönigsschreins, eine Entwicklung auszugehen, die zu den Skulpturen der Reimser Nordportale führt. Gewiß wird man den "Klassizismus", als das verbindende Stilelement aller hier genannten Werke, nicht allein von Nikolaus von Verdun herleiten dürfen. Auch er muß seine Voraussetzungen gehabt haben, wenn auch diese Frage bis heute noch keine befriedigende Antwort gefunden hat. Das klassisch-antike Element ist in der lothringischen Goldschmiedekunst von je sehr stark gewesen, es sei nur an das großartigste Beispiel vor Nikolaus von Verdun, das Taufbecken des Reiner von Huy in Lüttich erinnert.²⁾ Die Arbeiten einer so starken und genialen Künstlerpersönlichkeit, wie sie Nikolaus von Verdun war, mußten natürlich eine breite Wirkung haben.

Nach allem bisher Gesagten sieht es doch so aus, als lägen die Voraussetzungen für die Reimser Nordportalplastiken in der vorausgehenden Goldschmiedekunst Lothringens. Wesentlich zu klären bleibt nun die Frage nach dem Verhältnis dieser Kathedralskulpturen zu den ihnen stilistisch am nächsten stehenden Werken wie den Figurenschöpfungen des Hugo von Oignies, dem Buchdeckel in Manchester, dem Triptychon von Florennes ebenso wie den späten Figuren des Dreikönigsschreins. Bezeichnend für den Stil dieser oft in kleinstem Format ausgeführten Figuren der Goldschmiedekunst ist, daß sie von jener hohen Monumentalität erfüllt sind, wie sie von der Kathedralkunst ausge-

1) Hermann Schnitzler: a.a.O., 1934, S.60/61

2) Zwischen 1107 und 1118 entstanden (Karl H. Usener: Reiner von Huy und seine künstlerische Nachfolge; in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, X, 1932, S. 177)

bildet war und bisher nur von ihr erreicht schien. Darin mag wohl auch einer der Gründe dafür zu suchen sein, weshalb die Forschung, besonders die ältere, bisher vielfach die Meinung vertreten hat, die Weiterentwicklung könne sich nur innerhalb der Kathedralplastik vollzogen haben und die Goldschmiedearbeiten, als eine Art von "Kleinkunst" müsse unmittelbar von ihr abhängig sein, in unserem Falle eben von Reims.¹⁾ In wie hohem Maße jedoch Werke der Goldschmiedekunst monumental empfunden sind, und zwar auf einer nicht unmittelbar von der Kathedralplastik abhängigen Stilstufe, beweist das bisher nur wenig bekannte und vor allem von der Forschung in den Problemkreis der Reimser Plastiken noch nie einbezogene Reliquienkreuz aus dem Schatz von San Marco in Venedig.²⁾

Die Reliquie ist in Form eines Doppelkreuzes gefaßt. Zwei Blattvoluten, die zu beiden Seiten des Kreuzstammes vom Fuß aus wegstreben, tragen die Figuren von Maria und Johannes, die bis zum unteren Querbalken auftragen. Darüber, zwischen den beiden Balken stehen die kleineren Figuren der Ekklesia und Synagoge. Diese Plastiken von hervorragender Qualität sind aus reinem Gold gegossen.³⁾ Auch diese Figuren mit der antikisierenden Lagerung der reichen fließenden Gewänder und der

1) Hanns Swarzenski hat sich lebhaft gegen eine solche Auffassung ausgesprochen und als Beweis dafür, daß auch die Goldschmiedekunst für die Kathedralplastik herangezogen werden kann, die Goldschmiedekunst von Winchester herangezogen (a.a.O., 1953, S.11'12). Wesentlich für diese Frage sind auch die von Willibald Sauerländer in der maasländischen Goldschmiedekunst und Buchmalerei von der Mitte des 12. Jh. aufgefundenen Voraussetzungen für die Tympana der Kollegiatkirche von Mantes (Die Marienkrönungsportale von Senlis und Mantes; in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XX, 1958, S.136 ff.).

2) Emile Molinier: Le trésor de la Basilique de Saint Marc à Venise, Venise 1889, S.85, Nr. 18

Joseph Braun nennt es lediglich als eines der wenigen goldenen Reliquiare (a.a.O., 1940, S.89).

Marc Rosenberg nennt dieses Stück in "Der Goldschmiede Merkzeichen", Bd. IV, Berlin 1928, S.45. Über das Stilistische sagt er nur, daß der Meister "vielleicht stammverwandt" mit Hugo von Oignies war.

3) Das Ganze ist heute mit einem achteckigen Rahmen auf acht Löwenfüßen versehen, der vermutlich aus dem Jahre 1618 stammt. (Marc Rosenberg: a.a.O., 1928, S.45)

kraftvollen Gestaltung der fein bewegten Körper gehören in die Gruppe von Kunstwerken zwischen Nikolaus von Verdun und dem Sixtusportal. Dabei sind sie von einer Monumentalität erfüllt, daß man sie sich in großem Format an das Gewände eines Kathedralportals versetzt denken könnte. Und doch sind diese Figuren vor den Reimser Skulpturen entstanden. Es ist das einzige Stück der Goldschmiedekunst dieses Stilkreises, das sich dokumentarisch vor Reims ansetzen läßt. Die auf der Rückseite des Kreuzes umlaufende Inschrift nennt zunächst den Künstler, Gerardus, über den jedoch nichts bekannt ist, sodann aber auch den Stifter. Es ist Heinrich, der zweite "Kaiser" des nach der Eroberung Konstantinopels im Jahre 1204 errichteten "Lateinischen Kaiserreiches". Graf von Flandern, übernahm er als Nachfolger seines Bruders Balduin 1206 die Kaiserwürde, die er bis zu seinem Tode im Jahre 1216 innehatte.¹⁾ Da der Stifter in der Inschrift als REX FRANCUS DUXQUE SECUNDUS GREGORUM genannt wird, muß das Stück also zwischen 1206 und 1216 entstanden sein. Darüber hinaus macht die Inschrift wahrscheinlich, daß das Werk aus dem lothringischen Kunstkreis stammt, da ein flandrischer Graf am ehesten einen lothringischen Künstler beschäftigen wird.

Wenn diese hochentwickelten, monumentalen Figuren zeitlich vor Reims liegen, wo sind dann ihre Voraussetzungen zu suchen? In der vorausgehenden Kathedralplastik finden sie sich nicht. Am ehesten scheint mir wiederum die Kunst des Nikolaus

1) G.Schürer: Artikel "Lateinisches Kaisertum"; in: Lexikon für Theologie und Kirche, 2. Neubearb. Aufl. des Kirchlichen Handlexikons, 6. Bd. Freiburg 1934, Spalte 400.

2) Die Inschrift lautet: +CONDIDIT (H)OC SIGNUM GERARDI DEXTERA DIGNUM+ QUODIUS (S)IT MONDUS REX FRANCUS DUX QUE SECONDUS + GREGORUM DICTUS HENRICUS UT (H)OC BENEDICTUS + BELLO SECURUS SEMPER MANET QUASI MURUS AMEN. Dies würdige Zeichen hat die rechte Hand des Gerardus geschaffen, welches bestellt hatte der Frankenkönig und der zweite Herzog der Griechen, genannt Heinrich II., damit er dadurch gesegnet und im Kriege immer sicher bliebe wie eine Mauer, Amen.

von Verdun die Grundlage für diesen Stil zu bilden. Die stoffreichen, lebendig geführten Draperien der Gewänder, die sich doch so eng den Körpern anschließen, daß seine Formen kräftig hervortreten, gehen offenbar auf die Figurenschöpfungen des Klosterneuburger Altars zurück. Vor allem in der Rückenansicht mit den breiten Schultern, dem eingezogenen Kreuz und vortretenden Gesäß, den durch das Gewand sich drückenden Waden findet sich vieles Gemeinsame, wenn man die Darstellung der Himmelfahrt Christi, Elias im feurigen Wagen oder die Plage Ägyptens betrachtet. Die Art, wie das Gewand sich den Körpern der weiblichen Figuren anschmiegt und auf der Brust in kleinen Schüsselfalten einsinkt, hat seine nächste Parallele in der Maria der Kreuzigung. Über einen zeitlichen Abstand von mindestens zweieinhalb Jahrzehnten, der zwischen diesen beiden Werken liegt, spürt man in den Figuren des Venediger Kreuzes den Einfluß des genialen Verduners noch deutlich, auch wenn Maria und Johannes gestreckter und schlanker geworden sind.

Die Annahme, daß von den früheren Arbeiten des Nikolaus von Verdun eine Entwicklung ausgegangen sein muß, die zu den Reimser Nordportalskulpturen hinführte, scheint sich mit diesem Stück zu bestätigen. Der Stil wird durch die Musterbücher, deren Rolle im hohen Mittelalter gar nicht überschätzt werden kann, der Reimser Bauhütte vermittelt worden sein.

Daß in dem Musterbuch eines reinen Steinmetzen auch Formen aufgenommen wurden, die sicher der Goldschmiedekunst entstammen, beweist das des Villard de Honnecourt, das, um 1235 entstanden,¹⁾ in seinem Zeichenstil ebenfalls ganz eng dem Reimser Klassizismus verbunden ist. Blatt 15 dieses Skizzenbuches zeigt nun die Zeichnung eines

1) Hans R. Hahnloser: a.a.O., S. 225-227

Kruzifixus über einer architektonisch durchgebildeten Säule, dessen Assistenzfiguren von ganz ähnlichen Blattvoluten getragen werden wie diejenigen des Venediger Reliquiars. Hans Hahnloser sagt zu dieser Darstellung: "Der glatte Schaft der Säule erinnert an den Griff von Vortragekreuzen ... Doch sprechen die schweren Proportionen der Säule und der Ranken - Dinge, die Villard gewöhnlich schlanker zeichnet als sie sind - gegen ein metallenes Vorbild: rein architektonisch wirkt auch der Sockel aus hohen kantigen Blöcken. Es wird sich um ein Monumentalkreuz handeln, wie wir es über dem Lettner von Halberstadt heute noch finden und nach schriftlichen Zeugnissen in fast allen Kirchen annehmen müssen".¹⁾ So wäre mit diesem Kreuz, so wie es hier gestaltet ist, ein großes, vermutlich in Stein gearbeitetes gemeint. Doch spricht gerade die Größe der Volutenblätter im Verhältnis zu den Figuren für eine Übernahme dieses Motivs aus der Goldschmiedekunst, wie das Venediger Kreuz bezeugt. Auch die Form der einzelnen Blätter ist in beiden Fällen ungewein ähnlich. Gleichviel, ob nun diese Umgestaltung eines aus der Goldschmiedekunst übernommenen Vorbildes zu einem Monumentalkreuz von Villard selbst vorgenommen oder bereits in dieser Form aus einem anderen Musterbuch kopiert wurde, so beweist dieses Blatt doch die lebhafte und produktive Auseinandersetzung der Bauhütten mit den Werken der Goldschmiedekunst.²⁾

1) Hans R.Hahnloser: a.a.O., S.41

2) Hahnloser hat die Beobachtung gemacht, daß die Inschriften dieses Blattes Fehler aufweisen, die Villard de Honnecourt bei der Übertragung der griechischen Buchstaben in lateinische unterlaufen seien, was darauf schließen lasse, daß er selbst nicht Griechisch gekonnt, aber ein griechisches Vorbild selbständig nachgebildet habe (a.a.O., S.41/42). Es wird sich daher hier kaum um eine Nachzeichnung nach einem in Stein ausgeführten Monumentalkreuz handeln, wahrscheinlich aber auch nicht um eine solche nach einem byzantinischen Original, da die Form dieses Kreuzes durchaus westlich ist, wie das Venediger Kreuz beweist. Vermutlich hat Villard das Kreuz wie die Inschriften von der Vorlage eines anderen Skizzenbuchs übernommen, wobei natürlich die Umformung zu einem Monumentalkreuz von ihm stammen kann.

Mit der Herleitung der Reimser Nordportalplastiken von der Goldschmiedekunst gestaltet sich eine zeitliche Ansetzung aller bisher genannten Metallarbeiten als äußerst schwierig. Wenn es so entwickelte und hoch monumentale Figuren wie die des Venediger Kreuzreliquiars bereits vor Reims gegeben hat, so wird jetzt manches andere Werk, das bisher in Abhängigkeit von Reims gesehen wurde oder dessen zeitliches Verhältnis zu diesen Skulpturen zweifelhaft schien, vor Reims möglich. Es sei etwa an die Arbeiten des zweiten Aachener Marienschreinmeisters erinnert, in denen der Stil der Kölner Propheten des Nikolaus von Verdun besonders stark nachklingt oder an das Stephanusreliquiar in New York wie an alle Reims besonders nahe stehenden Werke. Und ebenso trifft das auch für die Figurenschöpfung des Hugo von Oignies zu.

Von allen Werken dieser umfangreichen antikisierenden Gruppe sind neben den Werken des Nikolaus von Verdun - dem Klosterneuburger Altar von 1181 und dem Marienschrein in Tournai von 1205 - nur noch das Venediger Reliquienkreuz datierbar zwischen 1206 und 1216. Für die Plastiken des zweiten am Aachener Marienschrein arbeitenden Meisters ist uns mit dem Vollendungsjahr des Schreines 1237 lediglich ein terminus ante quem gegeben. Dasselbe gilt für den Tournaier Eleutheriuschrein, dessen Figuren ebenfalls den Stil der Reimser Nordportale vertreten,¹⁾ und der, 1247 vollendet, wohl eine der spätesten Arbeiten dieser gesamten Stilgruppe ist. Da sich seine Ornamentik als später und entwickelter erwiesen hat als diejenige des Hugo von Oignies, wird man wohl den Beginn der Arbeiten an diesem Schrein mindestens nach dessen Buchdeckel ansetzen müssen.²⁾ Das Skizzenbuch des Villard de Honnecourt, das nach Hahnloser die Stilstufe der Reimser Visita-

1) Margarete Fugmann: a.a.O., S.37 ff

2) Siehe oben S.121

tiogruppe vertritt, also die der reifsten des Reimser "Klassizismus", ¹⁾ wird von diesem um 1235 angesetzt. Diese Datierung ist zwar nicht gesichert, aber überzeugend, da sie nicht an Hand seiner figürlichen Darstellungen gewonnen ist, sondern an seinen Architekturzeichnungen.²⁾ Für die Datierung aller anderen Werke haben wir keinerlei historische Hilfsmittel. Sie kann nur aus dem stilistischen Verhältnis der Werke zueinander abgeleitet werden. Die meisten von ihnen werden von der Forschung wegen ihrer allgemeinen Stilverwandtschaft mit Reims in die Jahre um 1220 - 1230 angesetzt.

Zu diesen gehört auch die Kreuzreliquientafel von St. Matthias in Trier, ³⁾ deren gravierte Figuren der Rückseite in ihrer Haltung wie in der äußerlich bewegten Gewandgebung beinahe etwas Manieriertes haben. Auf der Vorderseite sind zwei gegossene Engel mit Weihrauchfässern angebracht, die offenbar nicht von derselben Hand wie die Gravierungen, ungemein klassizistisch empfunden sind und in ihrer Gewandbehandlung den Figuren des Venediger Kreuzes nahestehen.

Das aus derselben Werkstatt stammende Kreuzreliquientriptychon von Mettlach wird von der Forschung teils vor, teils nach dem Trierer Stück angesetzt.⁴⁾ Über die stilistische Verwandtschaft hinaus zeigen die in Blau-Gold-Schmelz ausgeführten Apostel und Heiligen der Mitteltafel im Motivischen einen ganz engen Zusammenhang mit den Figuren vom Abendmahlskelch des Hugo von Bagnies ebenso wie mit denjenigen des Buchdeckels der John Rylands Library und den beiden Aposteln vom New Yorker Armreliquiar. Ein Beweis dafür, in welcher enger Verbindung all diese verschiedenen

1) Hans R. Hahnloser: a.a.O., S. 216

2) Ebenda, S. 225 ff.

3) Näheres zu diesem Stück siehe im Exkurs unter Nr. 4

4) Näheres zu diesem Stück siehe im Exkurs unter Nr. 6

lothringischen Werkstätten untereinander gestanden sein müssen. Etwa in die gleiche Zeit wie diese beiden vermutlich Trierer Werke oder etwas später wird das Doppelkreuz der Kirche St.Johann Baptist von Aachen-Burtscheid angesetzt, das möglicherweise in der Werkstatt des zweiten Aachener Marienschreinmeisters entstanden ist.¹⁾

An Kölner Arbeiten dieser Stilgruppe ist vor allem noch ein Medaillon im Kölner Domschatz mit der gravierten Darstellung einer Majestas Domini in Halbfigur zu nennen, das Joseph Destrée der Hand des Hugo von Oignies zugeschrieben hat. Wenn dieses Stück auch in einem engen Stilzusammenhang mit den Werken des Hugo von Oignies steht, seinem Oeuvre wird man es jedoch nicht zuweisen können.²⁾ Ferner gehören hierher auch die beiden spätesten Dachreliefs des Maurinusschreins im Kölner Domschatz, die Schnitzler in engem Zusammenhang mit den spätesten Figuren des Dreikönigsschreins entstanden sieht,³⁾ und die beiden Abendmahlskelche von Köln, St.Aposteln⁴⁾ und Moritzberg bei Hildesheim.⁵⁾

Aus dem Maasland selber sind mir neben den bereits genannten Werken noch die hervorragenden Niellen von der Rückseite des Reliquienkreuzes im Schatz der Kathedrale von Tournai bekannt, die denjenigen des Hugo von Oignies äußerst nahe stehen, in ihrer lebendigen Bewegtheit aber über sie hinaus

1) Näheres zu diesem Stück siehe im Exkurs unter Nr.7

2) Näheres zu diesem Stück siehe im Exkurs unter Nr.8

3) Hermann Schnitzler: a.a.O., 1959, S.35

4) Erich Meyer: a.a.O., 1932, S.16-66: "Gravuren mit dem Kelch von Moritzberg (Hildesheim) verwandt, die Stanzmedaillons mit den Dachreliefs auf der jüngeren Seite des Aachener Marienschreins. Setzt man danach den Kelch in die gleiche Zeit wie den Marienschrein, so könnte er mit jenem identisch sein, den Heinrich von Heinsberg, seit 1230 Probat von St.Aposteln, der Kirche geschenkt hat."

5) Georg Swarzenski: a.a.O., S.383: Erstes Drittel 13.Jh., deutlicher Zusammenhang mit dem Niello und der Graviertechnik des Westens. Erich Meyer: a.a.O., 1932, S.165: In der Zeichnung kraftvoller und weniger manieriert als der Kelch von St.Aposteln.

gehen,¹⁾ wie die Figuren von Fuß und Nodus des Abendmahlskelches der ehemaligen Abtei von Affligem in Hekelgem,²⁾ von dem mir keinerlei Literatur bekannt ist. Ebenfalls hierher gehört der Schrein des Hl. Maurus aus der ehemaligen Abtei von Florennes, der sich heute in Petschau (Kreis Tepl) in Böhmen befindet.³⁾ Ferner müssen auch die beiden schönen Gürtelschnallen des Stockholmer Historischen Museums⁴⁾ und des New Yorker Metropolitan Museums⁵⁾ genannt werden, die beide an den Anfang des 13. Jahrhunderts datiert werden und von denen besonders das New Yorker Stück der Kunst des Nikolaus von Verdun noch sehr nahe steht. Und nicht zuletzt steht der herrliche Trivulzio-Leuchter des Mailänder Domes in engstem Stilzusammenhang mit all diesen Werken, der von der älteren Forschung dem Nikolaus von Verdun selbst zugeschrieben,⁶⁾ heute aus dessen Oeuvre aber wieder ausgeschieden wurde.

Vermutlich im Artois entstanden ist das im Hinblick auf seine Ornamentik bereits herangezogene Kreuz von Clairmarais im Kathedralschatz von Saint-Omer wie auch dasjenige von Wasmes, heute im Museum von Lille, deren teils gravierte, teils in Niello ausgeführte Figurendarstellungen sich ebenfalls der antikisierenden Stilgruppe anschließen.⁸⁾

1) In der Ornamentik ist dieses Stück offenbar von Hugo von Oignies abhängig und darum vermutlich nach dessen Buchdeckel entstanden. Siehe oben S. 121.

2) Photo A.C.L. Brüssel.

Siehe oben S. 57

3) Näheres zu diesem Stück siehe im Exkurs unter Nr. 2

4) Hanns Swarzenski: a.a.O., 1953, S. 83 Nr. 535: Lothringen oder England, frühes 13. Jh.

5) Hanns Swarzenski: a.a.O., 1953, S. 83 Nr. 536: Lothringen, frühes 13. Jh.

6) Otto von Falke: Der Bronzeleuchter des Mailänder Domes; in: Pantheon VII 1931, S. 196 ff.

7) Otto Homburger: Der Trivulzio-Kandelaber; Zürich 1949, S. 14: Beziehungen zur englischen Goldschmiedekunst und Buchmalerei.

Otto Homburger: a.a.O., 1958, S. 41: um 1200 bis 1220.

8) Kreuz von Clairmarais:

Jean-J. Marquet de Vasselot: a.a.O., S. 928: erste Hälfte 13. Jh.

Otto Kletzl: a.a.O., S. 94: entstanden im 4. Jahrzehnt des 13. Jh.

Suzanne Collon-Gevaert: Histoire des Arts du Métal en Belgique; a.a.O.,

Dies sind allein die Werke der Goldschmiedekunst dieses Stils, die mir bekannt geworden sind. Doch müssen zur Beurteilung der Stilentwicklung auch diejenigen der anderen Kunstgattungen herangezogen werden. Gerade in der Buchmalerei haben sich eine Reihe von frühen Beispielen erhalten, wie der Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg, der im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts, möglicherweise schon gleichzeitig mit dem Klosterneuburger Altar des Nikolaus von Verdun entstanden ist.¹⁾ Sodann das von Leroquais und Swarzenski ans Ende des 12. Jahrhunderts datierte Missale von Anchin in der Stadtbibliothek in Douai²⁾ und der um 1200 angesetzte großartige Psalter der französischen Königin Ingeborg im Musée Condé in Chantilly,³⁾ die wohl beide in Anchin (bei Douai) entstanden sind. Gelegentlich ist von der Forschung ein stärkerer Zusammenhang dieser Arbeiten mit den Chartreser Querhausskulpturen betont worden, doch sind die antikisierenden Züge trotz der schlankeren Proportionen sehr stark. Später dann sind die Reste eines nach Noyon lokalisierten

S.214; erste Hälfte 13.Jh. Mit der Kunst des Hugo v.O. verwandt.
Siehe auch oben S.114 ff.

Über das Kreuz in Lille ist mir keinerlei Literatur bekannt. Im Museum in Lille ist es als Werk des Hugo v.O. ausgestellt.

- 1) Es ist nicht ausgeschlossen, daß sich die Arbeiten am Hortus Deliciarum schon unter der Äbtissin Relindis (+1167), der Vorgängerin und Lehrmeisterin der Herrad begonnen wurden und sich bis in die letzten Lebensjahre der Herrad (+1195) hingezogen haben. (Otto Gillen: Ikonographische Studien zum Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg, Berlin 1931, S.1/2)
- 2) Bibl.mun.de Douai, Ms.90.
Victor Leroquais: Les Sacramentaires et les Missels Manuscrits des Bibliothèques publiques de France, t.I, Paris 1924, S.350 Nr.183: Ende 12.Jh.
Hanns Swarzenski: a.a.O., 1953, S.84, Nr.540.
- 3) Chantilly, Musée Condé, Ms.1695.
T.S.R.Boase: English Art 1100-1216. The Oxford History of English Art, Oxford 1953, S.285: hat seine nächsten Parallelen im Chartreser Südportal und im Westportal von Amiens.
Hanns Swarzenski: a.a.O., 1953, S.84 Nr.229: Anchin (?), ca. 1200.
Otto Homburger: a.a.O., 1959, S.34: wohl bald nach 1200 geschrieben.
Stärkere Beziehungen als zu Chartres zu der Visitatiogruppe in Reims und den Erzaposträten des Gerichtsportals.

Vollmissales, dessen Miniaturen Graf Vitzthum der Hand des Villard de Honnecourt zugeschrieben hat,¹⁾ und bereits gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts das Missale von St.Corneille von Compiègne.²⁾ Von englischen Buchmalereien kommen vor allem die spätesten Teile der Winchester Bibel in Frage³⁾ und ein Psalter der Westminster Abtei im British Museum in London.⁴⁾ Unter den auf Kölner Boden entstandenen ist neben dem Kanonblatt aus der ehemaligen Stiftskirche St.Georg in Köln, heute im Kölner Schnütgen-Museum⁵⁾ vor allem das Evangelistar aus Groß-St.Martin in Köln hervorzuheben, das sich heute in der Bibliothèque Royal in Brüssel befindet.⁶⁾

-
- 1) in Schweizer Privatbesitz.
 Georg Graf Vitzthum: Fragmente eines Missale von Noyon mit Miniaturen von Villard de Honnecourt; in: Beiträge zur Forschung; Studien und Mitteilungen aus dem Antiquariat Jacques Rosenthal München, erste Folge 1915, S.102 ff.
 Hans R.Hahnloser: a.a.O., S.217 ff.: nicht von Villard. Zeigt schon Züge der Saint Chapelle.
 Abbildungen siehe auch bei Hans R.Hahnloser: a.a.O., Abb.10 und 17.
 Wenn man auch einer Zuschreibung an Villard de Honnecourt mit Hahnloser nicht zustimmen will, so scheint mir dessen Datierung um die Mitte des 13.Jh. doch etwas zu spät.
 - 2) Paris, Bibl.nat., Ms.lat. 17 318
 Victor Leroquais: a.a.O., 1924, t.II, S.114 Nr.296: erste Hälfte oder Mitte 13.Jh.
 Hans R.Hahnloser: a.a.O., S.220: zeigt schon den neuen Stil der Saint Chapelle.
 - 3) Walter Oakeshott: The Artists of the Winchester Bible; London 1945, S.15: Master of the gothic Majesty um 1180 und 1210.
 T.S.R.Boase: a.a.O., S.177.
 Otto Homburger: a.a.O., 1959, S.32: um 1190
 - 4) London, British Museum.
 Walter Oakeshott: a.a.O., S.15: letztes Viertel 12.Jh. Verwandt mit dem Master of the Gothic Majesty, aber keine direkten Beziehungen.
 Otto Homburger: a.a.O., 1959, S.33/34: vom "Master of the Gothic Majesty" der Winchester Bibel. Verwandt mit dem Psalter von Imola (Biblioteca comunale Cod.III) und dem Matthäussymbol in einem aus St.Alban stammenden Evangeliar (Cambridge, Trinity College, B.5). Eine Parallele dazu findet sich in der Marienkrönung des linken Portals der Westfassade von Notre-Dame in Paris.
 - 5) Hanns Swarzenski: Die deutsche Buchmalerei des 13.Jahrhunderts, Berlin 1936, S.12: naher künstlerischer und zeitlicher Zusammenhang mit dem Evangelistar aus Köln, St.Martin, jedoch Ausdruck und Bewegung gemildert. Erinert mehr an das französisch-flämische Vorbild des Missale von Anchin.
 Hermann Schnitzler: a.a.O., 1959, S.41: erstes Viertel 13.Jh., kölnische Variante des Muldenfaltenstils.
 - 6) Albert Boeckler: Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit; Berlin und Leipzig 1930, S.86: erstes Drittel 13.Jh. Gewand-

Innerhalb der Glasmalerei finden sich Parallelen zu den hier genannten Werken ebenso in den Aspisfenstern von St.Kunibert in Köln¹ wie in einzelnen Scheiben in den Kathedralen von Paris,² Laon, Soisson, Bourges und Rouen.³⁾

Und nicht zuletzt ist dieser Stil auch außerhalb von Reims in der Großplastik vertreten. Es handelt sich da um zwei Darstellungen der Marienkrönung, einmal im Tympanon des Westportales von Saint Etienne in Beauvais,⁴⁾ zum andern an der Pfarrkirche von Lemonscourt in Lothringen,⁵⁾ deren

stil offenbare Übernahme von Werken des Nikolaus v.V. Dazu tritt allerlei Byzantinisches.

C.Gaspar und Lyna, F.: Les manuscrits à peintures de la Bibliothèque Royal de Belgique, Paris 1937, S.105: erstes Drittel 13.Jh.
Hanns Swarzenski: a.a.O., 1936, S.11-13: Quelle für den Gewandstil sind die Figuren des Dreikönigsschreins, zeitlich darum in dessen allernächster Nähe, im ersten Jahrz. des 13.Jh. Nächste Parallele: Missale von Anchin und die Gravierungen des Kelchs von St.Aposteln in Köln.
Hermann Schnitzler: a.a.O., 1959, S.40: erstes Viertel 13.Jh., kölnische Variante des Muldenfaltenstils.
Im Wallraf-Richartz-Museum in Köln befindet sich ein Einzelblatt mit einer Kreuzigungsdarstellung (Inv.Nr.148), dessen Herkunft nicht bekannt ist, stilistisch sich aber ebenfalls hier einordnet;
Hanns Swarzenski: a.a.O., 1936, S.12, Anm.3: steht stilistisch zwischen dem Missale von Anchin und dem Evangelistar von Groß-St.Martin in Köln (Biblioth.Roy.Brüssel). Ist vielleicht eine importierte Arbeit, die den neuen Stil nach Köln gebracht hat.

- 1) Hans Wentzel: Meisterwerke der Glasmalerei, Berlin 1951, S.22: um 1220/30, stehen neben den Statuen der Chartreser Querhäuser und den älteren Figuren an den Nordportalen der Kathedrale von Reims. (Abb. siehe ebenda Nr.26-31).
- 2) Es handelt sich hier um die Westrose.
Jean Lafond; in: Corpus vitrearum Medii Aevi; Les vitraux de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle de Paris, Paris 1959, S.23 und 26: Westrose um 1220. Gehört neben Fenstern in Laon, Soisson, Saint Quintin und Troyes zu einer Gruppe von Werken, die dem Psalter der Königin Ingeborg ähnlich sind. (Abb. siehe ebenda)
- 3) Laon: gegen 1215, verwandt mit dem Ingeborg-Psalter (Louis Grodecki, in: Le vitrail Français, o.O. 1958, S.118 und Abb.88, 95).
Soisson: um 1220, verwandt mit den Fenstern von Laon (Louis Grodecki: a.a.O., 1958, S.123 und Abb.92)
Bourges: um 1220, Beziehungen zu den Fenstern von Chartres (Louis Grodecki: a.a.O., 1958, S.139 und Abb.25,48,103)
Rouen: um 1230 (Louis Grodecki: a.a.O., S.143 und Abb.27,109)
- 4) Chanoine Marsaux: Eglise Saint-Etienne; in: Congrès archéologique de France, LXXII^e Session tenue à Beauvais en 1905, Paris/Caen 1906, S.17: Fassade um 1230.
- 5) S.Hausmann: Elsässische und Lothringische Kunstdenkmäler, Straßburg, o.J. S.11 und Taf.30: Ende 12.Jh. - Auf die Tympana von Beauvais und Lemonscourt machte mich Herr Dr.Willibald Sauerländer-Freiburg freundlichst aufmerksam.

Verhältnis zu Reims meines Wissens noch nicht näher untersucht wurde.

Schon die Aufzählung all dieser Werke, die keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erheben darf, zeigt die Fülle des Materials, das sich zu einer verwandten Gruppe zusammenschließt. Ihre Entstehung erstreckt sich über einen Zeitraum von sieben bis acht Jahrzehnten, vom Klosterneuburger Altar bis zum Eleutheriusschrein in Tournai. Die große Verbreitung dieses Stils bei kaum überhaupt datierbaren Arbeiten erschwert den Überblick über den Stilverlauf. Nur präzise stilistische Vergleiche auf breitester Basis, unter Heranziehung aller Werke sämtlicher Kunstzweige könnten zu einer chronologischen Ansetzung der einzelnen Stücke führen. Doch ist zu so weitgreifenden Untersuchungen der Rahmen dieser Arbeit zu eng, zumal es auch weitgehend an Vorarbeiten fehlt.

Und so ist auch die Frage, ob die Figureschöpfungen des Hugo von Oignies vor oder nach den Reimser Nordportalplastiken entstanden sind, nach dem heutigen Stand der Forschung schwer zu beantworten. Schon die Reihenfolge der Werke dieses Künstlers untereinander ist schwierig zu entscheiden, da sich beispielsweise in den veränderten Körperproportionen - den gestreckteren, schlankeren der Figuren des Buchdeckels gegenüber den kurzen, gedrunghenen der Niellen vom Abendmahlskelch - keine Entwicklung ablesen läßt. Beide Proportionierungen kommen bereits vor Hugo von Oignies vor, am Venediger Reliquienkreuz sogar an ein und demselben Werk. Doch sind die Niellen vom Kelch im Vergleich mit allen Figuren des Einbandes so viel freier in den Bewegungen, differenzierter im Ausdruck und in den Verkürzungen gekonnter, daß man doch wohl in ihnen die späteren Arbeiten wird sehen dürfen.

Wesentlich schwieriger noch zu bestimmen ist das Verhältnis der Trinitätsdarstellung von der Pa-

tene zu den übrigen Figurendarstellungen. Wie schon früher gesagt wurde, ist dieses Stück nicht ausdrücklich für Hugo von Oignies gesichert, ihm aber von der Forschung einstimmig zugeschrieben.¹⁾ Eine solche Zuschreibung läßt sich in der Hauptsache durch den Figurenstil stützen. In der Tat steht diese niellierte Trinitätsdarstellung in der Bildung der Falten, der Gewandbehandlung und vor allem in der Gestaltung des Kruzifixus den Figuren sowohl vom Buchdeckel wie denjenigen vom Abendmahlskelch so nahe, daß man an der Eigenhändigkeit des Hugo von Oignies nicht wird zweifeln brauchen. Die Schwierigkeit liegt vielmehr in der Beurteilung ihres stilistischen und zeitlichen Verhältnisses zu diesen Werken.

Man wird von vornherein doch wohl annehmen müssen, daß die beiden zusammengehörigen Stücke, der Kelch und die Patene auch gleichzeitig oder unmittelbar nacheinander entstanden sind. Und doch sind die Figuren nicht so einheitlich, daß man an eine Gleichzeitigkeit glauben könnte. Viel mehr als an den des Kelches schließen sie sich an den Stil des Buchdeckels an. So zeigt die Zeichnung der Falten mehr Ähnlichkeit mit den Niellen vom Einband - man vergleiche diejenigen von den Ärmeln Gottvaters mit den Gewändern der beiden Engeln - und auch in den schlankeren Proportionen steht die Gestalt Gottvaters etwa der Figur des Hl. Nikolaus näher als den breiten, kurzen Aposteln vom Kelch. Vor allem aber ist es der Kruzifixus, der die Darstellung der Patene mehr dem Buchdeckel verbindet. Der Körper des Gekreuzigten ist an diesen beiden Werken nicht so stark nach der Seite durchgebogen, der Kopf ist wesentlich kleiner und sinkt nicht ganz so tief auf die Schulter herab, auch wirkt die Behandlung des nackten Fleisches härter als es bei dem Christus des Abendmahlskelches der Fall ist. Dies alles

1) Siehe oben, S. 58 ff.

ließe eher vermuten, der zeitliche Abstand zwischen der Patene und dem Kelch müßte wesentlich größer sein als zwischen der Patene und dem Bucheinband. Es ist jedoch möglich, daß Hugo von Oignies auf einem anderen, früheren Werk als der Patene, das uns aber nicht mehr erhalten ist, diese Trinität schon einmal gestaltet und diese Darstellung hier wieder verwendet hat. Es wird uns bei der Betrachtung der ihm zugeschriebenen Werke noch öfter begegnen, daß Hugo von Oignies in seinen Figurendarstellungen einmal gefundene Lösungen wiederholt. Es kommt sogar vor, daß er Altes und Neues an ein und demselben Stück nebeneinander stellt. Etwas Ähnliches ist daher auch im Falle des Abendmahlskelches und der Patene möglich, die dann trotz der stilistischen Unterschiede doch gleichzeitig entstanden sein können.

Es scheint ja überhaupt, daß Hugo von Oignies, was seine Figurendarstellungen betrifft, sehr stark am jeweiligen Vorbild haftet. Denn anders ist der große Unterschied zwischen den getriebenen Figuren vom Buchdeckel und den Aposteln und der Kreuzigungsgruppe vom Kelch kaum erklärlich. Und ebenso groß und übergangslos ist dann der Schritt zu den Figuren des Rippenreliquiars. Es ist schwer vorstellbar, daß ein Künstler, der seine eigenen Lösungen des öfteren wörtlich wiederholt, eine so weitgehende Entwicklung gehabt haben soll, ohne immer wieder erneute, entscheidende Anregungen von außen.

Was nun die Datierung der beiden für Hugo von Oignies gesicherten Werke betrifft, so stehen diese doch über eine allgemeine Stilverwandtschaft hinaus den Figuren der Reimser Nordportale so nahe, - es sei nur noch einmal kurz an die Kopftypen von Maria und Johannes vom Buchdeckel erinnert, die bei keinem weiteren Werk der gesamten Stilgruppe so verwandt wiederkehren, wie an die Verwandtschaft dieser Figuren mit dem Andreas vom Gerichtsportal und an die Proportionierung

der Apostel vom Kelch - daß man wohl auch zeitlich wird in deren Nähe bleiben müssen. Ob sie nun vor oder nach Reims entstanden sind, läßt sich vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt heute noch nicht sagen. Allein die nicht sehr hohe Qualität der Figuren vom Buchdeckel würde dafür sprechen, daß es sich hier um eine abgeleitete Arbeit handelt, die Reims bereits voraussetzt. Damit käme für die Einbanddeckel die Zeit um oder wenig nach 1220 in Frage, der Abendmahlskelch müßte in einem gewissen Abstand folgen.

Eine solche Ansetzung kommt den Datierungsversuchen der älteren Forschung über Hugo von Oignies am nächsten. Schon W.H.James Weale hat im Katalog der Ausstellung von 1864 in Mecheln den Buchdeckel wie den Kelch an den Anfang des 13. Jahrhunderts datiert.¹⁾ Edmond Marchal (1895) und, allerdings wesentlich später, auch H.P.Mitchell (1921) und Marc Rosenberg (1928) setzten den Buchdeckel um 1220 an.²⁾ Wenn Courtoy beide Stücke erst um 1230 ansetzt, so geht er bei dieser Datierung fast ausschließlich von der Ornamentik aus, die am Buchdeckel dieselbe sei wie am Rippenreliquiar, woraus er schließt, daß beide Stücke etwa zur gleichen Zeit entstanden sein müssen.³⁾ Die Beweisführung zu dieser Datierung ist jedoch nicht haltbar, da ihr zunächst schon einmal die falsche Lesung des Entstehungsjahres des Rippenreliquiars zugrunde liegt (1228 statt 1238). Darüber hinaus zeigt sich in dem plastischen Rankendekor der beiden Stücke, wie im einzelnen bereits ausgeführt wurde, eine Entwicklung vom Buchdeckel zum Reliquiar hin, die einen größeren zeit-

1) W.H.James Weale: Catalogue des objets d'art religieux du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes exposés à l'hôtel Liedekerke à Malines, September 1864, S.127, Nr.646 (Buchdeckel) und S.63, Nr.368 (Kelch).

2) Edmond Marchal: a.a.O., S.111
H.P.Mitchell: a.a.O., S.163
Marc Rosenberg: a.a.O., 1928, S.120

3) Courtoy: Le trésor, S.24 und 25

lichen Abstand zwischen beiden Werken durchaus zuläßt.¹⁾ Vor allem aber läßt Courtois die stilistischen Unterschiede zwischen den Figurendarstellungen vom Buchdeckel und Abendmahlskelch einerseits und denjenigen vom Reliquiar andererseits völlig unberücksichtigt.²⁾

Denn betrachtet man nun, nachdem die Frage nach dem Stil des Buchdeckels und des Abendmahlskelchs geklärt ist, soweit der Stand der heutigen Forschung dies zuläßt, noch einmal die Figuren vom Rippenreliquiar des Hugo von Oignies, so ergibt sich mit der Datierung des Buchdeckels und des Abendmahlskelches in die Nähe der Reimser Nordportalplastiken, daß sie die spätesten der gesicherten Werke sein müssen. Ein Vergleich der Madonna vom Reliquiar mit der Majestas Domini-Darstellung vom Buchdeckel zeigt deutlich, wie weit diese Stützen sich von dem Stil der früheren Werke entfernen. Von den weich geschlungenen Stoffen mit den runden Falten und röhrenartig vorgetriebenen Faltenstegen der Christusgestalt ist in den kantigen Winkelfalten und eckig gebrochenen Säumen der Madonna kaum mehr etwas wiederzufinden. Höchstens in den Parallelfalten des von Marias rechtem Arm auf die Thronbank fallenden Mantelstückes, den runden Schüsselfalten an der Kasel der Bischofsgestalt klingt die Faltengebung der frühen Figurenschöpfungen noch nach,

1) Siehe oben S.92 ff.

2) Wenn man den Buchdeckel um oder kurz nach 1220 ansetzt, so scheint der dazugehörige Text später geschrieben zu sein. James Weale hatte die Beobachtung gemacht, daß der Text bereits das Fest des am 16. Juli 1228 kanonisierten Franz von Assisi enthält, das allgemein 1229 eingeführt wurde. In einem Nachtrag des 16. Jh. ist dann der Text des Fronleichnamfestes hinzugefügt, das in der Diözese Lüttich (zu der das Kloster von Oignies bis 1560 gehörte) im Jahre 1246 eingeführt wurde. Dana-h müßte der Text des Evangeliums zwischen 1229 und 1246 geschrieben sein. (James Weale: a.a.O., 1908, S.155 ff.) Nach Aussage von Herrn Dr. Helmut Plechl, Freiburg ist die Schrift dieses Evangelientextes gegen die Mitte des 13. Jh. zu datieren. Das heißt, daß man ihn eher an 1246 als an 1229 wird heranrücken müssen. Der Buchdeckel müßte daher um einiges eher entstanden sein als der dazugehörige Text.

in der Körperhaltung vielleicht in dem hoch vom Körper abgestreckten Ellenbogen der Maria, doch so schwach, daß der Andersartige so weit überwiegt, daß man an eine Entwicklung dieses Stils aus dem "antikisierenden" des Buchdeckels und des Kelches heraus kaum erkennen kann. Es zeigt sich hier im Werk ein und desselben Meisters das gleiche Bild, wie im gesamten Verbreitungsgebiet des "klassizistischen" Figurenstils: daß dieser nämlich keine Weiterentwicklung dahin erfährt, was wir die Hochgotik nennen, sondern von den in den verschiedenen Kunstzentren in der Folgezeit sich herausbildenden Stilarten einfach abgelöst wird.¹⁾ Doch wo liegen die Voraussetzungen für die Figuren dieses späten Werks des Hugo von Oignies?

Innerhalb der Metallkunst des Maaslandes, oder umfassender, des gesamten niederländischen Gebietes ist mir nichts dem Stil der Madonna Verwandtes bekannt. Aus unmittelbarer zeitlicher Nähe zu diesem Stück, also um 1238, scheint aus dieser Kunstlandschaft kein Werk auf uns gekommen zu sein, zumindest keines, das sich in diese Zeit datieren ließe und den Stil dieser Stanzen vertritt. Werke dagegen, die gegen oder um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden sind, wie das Polyptychon von Floreffe aus der Sammlung Rothschild im Louvre, das urkundlich schon 1254 erwähnt ist,²⁾ lehnen sich in ihren Figurendarstellungen bereits ganz an die hochgotische Plastik der französischen Kathedralen an und gehen stilistisch weit über unsere Madonna hinaus. Auch in der Holz- oder Steinplastik dieser Gegend, wie in

1) Auch die Reimser Figur des Joseph des nach ihm benannten Meisters, die in ihrer Körperhaltung und der inneren Lösung von der Säule aus der Maria der Visitatio-Gruppe heraus entwickelt ist, wie schon Wilhelm Vöge beobachtet hat, ist darum nicht als eine Weiterentwicklung des "klassizistischen" Stils zu werten, da die von Paris eindringenden Anregungen so stark und entscheidend sind, daß es hier zu einer völlig neuen plastischen Konzeption kommt.

Vgl. hierzu Willibald Sauerländer: a.a.O., 1959, S.392

2) Margarete Fugmann: a.a.O., S.43 ff.

der Buchmalerei findet sich nicht Vergleichbares.

In Köln, dem Kunstzentrum, in dem die Beziehungen zum Maasland immer besonders lebhaft gewesen sind, verläuft die Entwicklung zu jener Zeit jedoch anders als dort. Erich Meyer hat sie unter Bezugnahme auf Albert Boeckler für die Buchmalerei wie für die Metallkunst dahingehend charakterisiert, daß der auf Nikolaus von Verdun zurückführende Stil "auf kölnischem Boden ziemlich schnell seinen antikisierenden Charakter verliert und die dekorativen Elemente der älteren bodenständigen Kunst wieder in sich aufnimmt".¹⁾ Schon um 1230 beginnt sich hier der sogenannte "Zackenstil" durchzusetzen, der sich schon allein mit seiner starken Bindung an die Fläche weit von unserer Madonna entfernt.

Auch Niedersachsen, dessen Beziehungen zur Maaskunst schon von Adolph Goldschmidt²⁾ und Erich Meyer betont wurden, verharrt viel länger in seiner bodenständigen Tradition als das Maasland. Vergleicht man die Muttergottes des Oignies-Reliquiars mit einer der Stenzen vom Fuß des Kelches in Gronau, einer Hildesheimer Arbeit aus dem zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts,³⁾ so finden sich hier in Typus und Haltung zwei fast gleiche Marien. Doch wird sofort deutlich, um wieviel stärker bei der Oignies-Madonna die Betonung der plastischen Werte ist. Nicht nur die Figuren selbst, auch jede einzelne Gewandfalte hat mehr Volumen. "Das Sächsische indessen hält sich stets mehr in der Fläche und arbeitet mit zeichnerischen Mitteln", wie es Erich Meyer formulierte.⁴⁾ Auf dem Fuß eines Reliquiars im Museum von Stock-

¹⁾ Erich Meyer: a.a.O., 1932, S.165

²⁾ Adolph Goldschmidt: a.a.O., S.12

³⁾ Der Kelch als Ganzes ist eine Arbeit vom Ende des 13.Jh., die Model der Stenzen aber müssen bereits im 2.Drittel des 13.Jh. entstanden und bis gegen das Ende dieses Jh. in Gebrauch geblieben sein. (Erich Meyer: a.a.O., 1932, S.177 und 180/81)

⁴⁾ In einer brieflichen Mitteilung vom Okt.1961

holm, das Adolph Goldschmidt als ein niedersächsisches Werk aus der Zeit von 1240-1250 erkannt hat,¹⁾ befindet sich ebenfalls die gestanzte Darstellung einer thronenden Madonna mit Kind. Hier steht besonders das Kind mit seinem stark zur Mutter empor gewandten Kopf dem des Oignies-Reliquiars nahe.²⁾ Die Unterschiede im Stilistischen aber sind erheblich. Die weich fließenden Gewandfalten und die sehr viel stärkere Bindung an die Fläche - am ausgesprochensten in der flachen Gewandschlaufe auf dem rechten Knie der Muttergottes - entfernen dieses Stück weit von dem unseren. In einem merkwürdigen Gegensatz zur Faltengebung des Gewandes steht aber das eckig gebrochene Kopftuch der Maria auf dem Stockholmer Reliquiar. Der Duktus seiner gratigen Falten und seine scharfe Absetzung von der darunter liegenden Stirn erinnert nun doch an einzelne Stellen der Oiginies-Muttergottes, etwa an das Manteltuch, das über ihr linkes Knie fällt. Goldschmidt sieht darin das Einwirken der von Frankreich langsam eindringenden Gotik, das sich hier nur in der Übernahme einzelner Motive ausspricht, nicht aber in der Gesamtkonzeption dieser Plastik.³⁾

Wenn Goldschmidt in der Madonna des Stockholmer Reliquiars Einflüsse der französischen Plastik erkennt, für die Muttergottes vom Oignies-Reliquiar lassen sich solche nicht auffinden, weder in der französischen Plastik, noch in der Buchmalerei scheint es Verwandtes zu geben. Die Frage nach der Herkunft des Stils der Stanzen muß also unbeantwortet bleiben. Was aber ihr Verhältnis zu den übrigen Figurenschöpfungen der für Hugo von Oignies gesicherten Werke betrifft, so ergibt

1) Adolph Goldschmidt: a.a.O., S.16

2) Nach Bernard Hamann ist diese Kopfhaltung kein stilistisches Merkmal, sondern ein vom Typus her bestimmtes Motiv, das von dem byzantinischen Typus der Eleusa übernommen ist, wo die einander zugeneigten Köpfe von Mutter und Kind Wange an Wange liegen. Dabei bleibt diese Übernahme des Typus nur auf das Kind beschränkt. (a.a.O., 1927, S.128)

3) Adolph Goldschmidt: a.a.O., S.12

sich doch, daß die Stanzen vom Reliquiar die spätesten sind. Da die figürlichen Darstellungen des Abendmahlskelches denjenigen des Buchdeckels näher stehen als den Stanzen vom Reliquiar, die Ornamentik des Buchdeckels aber früher ist als die des Reliquiars, müssen beide Werke, sowohl der Buchdeckel als auch der Kelch vor dem 1238 datierten Reliquiar entstanden sein, was ihre Nähe zu Reims noch wahrscheinlicher macht.

4. Das Niello

Ein wesentliches Element in der Kunst des Hugo von Oignies bildet das Niello, das hier die im 12. Jahrhundert gebräuchlichen Grubenschmelze abgelöst und fast völlig verdrängt hat. Wohl kommen an zwei der dem Hugo von Oignies zugeschriebenen Werken farbige, ornamentale Grubenschmelze vor, doch scheinen diese nicht von seiner Hand zu stammen.¹⁾ Auch bei den vier Zellschmelzmedaillons, die rein dekorativ der Einbandhälfte mit der Majestas-Domini-Darstellung eingefügt sind, handelt es sich nicht um Arbeiten des Hugo von Oignies, sondern nach allgemeiner Auffassung der Forschung um byzantinische des 11. Jahrhunderts, die hier wiederverwendet sind.²⁾ In den künstle-

1) Siehe unten S. 215

2) Das kleinste dieser Zellschmelzmedaillons vom Buchdeckel hat Marc Rosenberg einer von ihm zusammengestellten byzantinischen "Rosettengruppe" zugeordnet. (a.a.O., 1922, S. 9.) Auf einem Reliquienkreuz im Domschatz von Savona sind in das Filigran der Vorderseite vier Zellschmelzmedaillons eingelassen, die den übrigen Emailscheiben vom Buchdeckel des Hugo von Oignies völlig entsprechen. Erich Steingraber hat dieses Kreuz als im Sambre-Maasgebiet um 1220-1230 entstanden veröffentlicht und zu den Zellschmelzen geäußert: "Man möchte annehmen, daß diese wiederverwendeten älteren Emails offensichtlich byzantinischer Provenienz ursprünglich zusammengehörten." (Ein Reliquienkreuz im Domschatz von Savona; in: Pantheon XVIII 1960, S. 197. Hier auch Abb.)
Siehe auch oben S. 18.

risch sehr hochstehenden Niellen aber lassen sich zwei in ihrer Durchführung von einander verschiedene Arten unterscheiden. Da sind einmal diejenigen vom Kelchfuß, wo die silbernen Figuren mit der niellierten Binnenzeichnung vor ebenfalls silbern belassenen Laubranken vor den schwarzen Niellogrund gestellt sind. Bei den Niellen des Buchdeckels dagegen stehen die silbernen Figuren mit der schwarz niellierten Umriß- und Binnenzeichnung vor einem vergoldeten Hintergrund, der durch einen feinen Tremolierstich schraffiert ist und dadurch etwas hinter den Figuren zurückliegt. Die Frage, die sich angesichts dieser Niellen stellt, ist die, wie weit es sich bei der Aufgabe des Grubenschmelzes zu Gunsten des Niello um eine charakteristische Eigenart nur des Hugo von Oignies oder eine allgemeine Erscheinung des 13. Jahrhunderts handelt und wie sie sich in das Entwicklungsbild der frühgotischen Goldschmiedekunst fügt.

Es haben sich in zeitlicher wie stilistischer Nähe des Hugo von Oignies eine nicht geringe Anzahl von Werken mit einer hochentwickelten Niellierkunst erhalten. Sie gehören zum größten Teil zu jenen Arbeiten, die sich durch die antikisierenden Züge ihrer figürlichen Darstellungen zu einer Gruppe zusammenschließen. Da ist zunächst das Armreliquiar des Metropolitan Museums in New York und die ihm nahe stehenden Werke, das Armreliquiar in Binche und das Reliquiar von Sainte Waudru in Mons,¹⁾ wo die silbern belassenen Figuren und ornamentalen Motive vor dem schwarzen Grund stehen. In derselben Art scheinen auch die Medaillons vom Fuß und Nodus des Abendmahlskelches von Afflighem ausgeführt.²⁾ Die Niellen des Reliquienkreuzes in

1) Siehe Exkurs, Nr. 3

2) Siehe oben S. 57 und 162.

Nach der Abbildung zu urteilen, kann es sich hier auch um gravierte Binnenzeichnung handeln. Dann wären nach allgemeinem Gebrauch die Figuren vergoldet.

Tournai dagegen zeigen den goldenen, durch Tremolierstich schraffierten Hintergrund.¹⁾ Beide Techniken in gleichmäßigem Wechsel zeigt ein Becher im Schatz der Soeurs de Notre-Dame in Namur, der aber nicht von der Hand des Hugo von Oignies stammt.²⁾ Aus dem niederrheinisch-kölnischen Gebiet und aus Trier sind gemessen an der lebhaften Produktion nicht so viele Nielloarbeiten bekannt. Es ist vor allem die Rückseite des Reliquienkreuzes aus St. Johann Baptist in Aachen-Burtscheid³⁾ und als kölnische Arbeiten die Fußmedaillons vom Kelch in Moritzberg.⁴⁾ Von den Trierer Stücken der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts hat nur der Speyerer Buchdeckel in der Karlsruher Landesbibliothek Niellodekor.⁵⁾

Nach dem heutigen Denkmälerbestand zu urteilen, sieht es so aus, als läge in jener Zeit, das heißt rund in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts die Hauptproduktion dieser sehr qualitätvollen Nielloarbeiten mehr im Westen als im kölnisch-trierischen Raum, also in einem Gebiet, das etwa von Namur den Südwesten der Niederlande mit dem Artois und den Norden Frankreichs umfaßt. Denn gerade hier hat sich eine nicht geringe Anzahl solcher Werke erhalten, besonders im Artois. Es handelt sich dabei größtenteils um jene Stücke, die bereits in anderem Zusammenhang herangezogen wurden und von denen wir annehmen müssen, daß sie im Artois selbst entstanden sind. Allen voran seien die beiden Reliquienkreuze von Clairmarais⁶⁾ und

1) Siehe oben S.121 und 161.

2) Courtoy: Le trésor; S.61 ff: erstes Drittel 13.Jh. Abbildungen siehe ebenda Fig. 43, 44

Im Schatz der Soeurs de Notre-Dame in Namur befinden sich noch zwei weitere Werke mit figürlichem Niello, die aber erst gegen oder um die Mitte des 13.Jh. entstanden sind. Es ist ein Reliquiar in Form einer Taube (Courtoy: Le trésor, S.66 ff. und Fig.51-54) und das Reliquien-Ostensorium mit Reliquien des Hl.Nikolaus (Courtoy: Le trésor, S.76 ff und Fig.62, 64 und 65)

3) Siehe Exkurs, Nr.7

4) Siehe oben S.53 und 161

5) Siehe oben S.90

6) Siehe oben S.114 ff. und 162

Wasmes, heute in Lille ¹⁾ genannt, da sich ihre Niellen dem antikisierenden Figurenstil aller bisher aufgeführten Werke anschließen. Doch darf dadurch nicht der Eindruck aufkommen, daß das Niello ausschließlich innerhalb dieses Stilkreises bevorzugtes Ausdrucksmittel war. Wenn auch das Reliquiar von St.Riquier in seinem plastischen Dekor in Verbindung steht zum Kreuz von Clairmarais, ²⁾ die figürlichen Niellomedaillons an seinem Fuß vertreten einen anderen Stil und ebenso trifft das für die völlig mit Niellen bedeckte Rückseite des Kreuzes von Blanchefosse zu. ³⁾ In St.Riquier befindet sich noch ein zweites Reliquiar, das auf seiner Bedachung und vermutlich auch in den Fußmedaillons Niellen zeigt. ⁴⁾ Nicht zuletzt muß von diesen vermutlich im Artois entstandenen Werken auch die reich mit figürlichen Niellen versehene "Sainte Chandelle" in Arras (Notre-Dame des Ardents) genannt werden. ⁵⁾ An französischen Werken aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts sind mir das so ge-

1) Siehe oben S.162

2) Siehe oben S.77 und 118

3) Siehe oben S.114

4) Es ist nicht immer möglich, allein nach Abbildungen zu entscheiden, ob es sich tatsächlich um Niello handelt oder nicht etwa um Gravuren, Schmelze oder Firnisbrand. In diesem Falle könnten die Fußmedaillons auch mit Schmelzen ausgefüllt sein. Da sich aber auf der Bedachung Niellen befinden, was sich an dem gestichelten Hintergrund erkennen läßt, der nur bei solchen zu beobachten ist, dürfte es sich auch am Fuß um Nielloarbeiten handeln.

5) Dieses Stück ist mir nur in einem Stil bekannt bei Charles de Linas: Orfèvrerie du treizième siècle. La Sainte-Chandelle d'Arras; in: Annales archéologiques X, 1850, S.321

Der Aufsatz von J.Abbé Lestruc: Deux reliquaires du XIII^e siècle. La custode du Sainte-Eglise et la reliquaire de la Sainte-Epine d'Arras, in: Mém.Comm.departementale des Monuments historiques du Pas-de-Calais, t.III, 4, 1935 war mir leider nicht zugänglich.

Ein weiteres Niellowerk, das entweder in dem Gebiet zwischen Namur und Tournai oder im Artois entstanden ist, befindet sich im Victoria und Albert-Museum in London. Siehe unten S.2

Ferner muß noch das Kreuz im Domstift von Savona erwähnt werden. Siehe Seite 174, Anm.2

nannte Paraclet-Kreuz im Kathedralschatz von Amiens¹⁾ und die einem jüngeren Buchdeckel aufmontierten Niellen in der Bibliothek in Troyes²⁾ bekannt geworden, sowie ein Scheibenreliquiar im Cluny Museum in Paris, das aus der ehemaligen Sammlung Spitzer stammt und von der Forschung als nordfranzösische Arbeit angesehen wird.³⁾ Ebenfalls als französisch, aber schon um 1200 wird der reich niellierte Buchdeckel der "Sainte Aure" in der Bibliothèque de l'Arsenal in Paris angesetzt.⁴⁾

Das Niello hat es zu allen Zeiten gegeben, doch immer "diente es zur Hervorhebung einer Inschrift, einer Linie, eines Ornaments und zur Verstärkung ihrer dekorativen Funktion".⁵⁾ Alle oben genannten Werke unterscheiden sich von denjenigen der vorausgehenden Jahrhunderte dadurch, daß es sich hier fast ausschließlich um figürliche Niellen handelt. Das Niello ist zu einem tragenden Dekorationsmittel geworden. Das 12. Jahrhundert bevorzugte für seine figürlichen Darstellungen den Grubenschmelz, der in seiner Flächigkeit dem Lagernden im Aufbau romanischer Goldschmiedewerke entspricht. Außerdem erhöht ihre Farbigkeit in gewissem Sinne den Eigenwert dieser Emails. Demgegenüber bedeutet das Niello eine Vereinfachung

1) Siehe Seite 119 Anm.1

2) Troyes, Stadtbibliothek Ms 2 251. Stammt aus dem Benediktinerinnenkloster Notre-Dame-aux-Nonnains in Troyes. Der heutige Einband entstand auf Veranlassung einer der Artisanen aus dem Hause Saint-Phal (in der Nähe von Troyes), die von 1292 an bis zum Anfang des 15. Jh. in Abständen dem Kloster vorstanden. (Lucien Morel-Payen: Les plus beaux Manuscrits et les plus belles Reliures de la Bibliothèque de Troyes, Troyes 1935, S.166 und Abb. Pl. XXXIX Fig.17). Die Niellen am Rahmen sind eindeutig älter und wurden vermutlich von dem ursprünglichen Einband übernommen.

3) Emile Molinier bezeichnet es in seinem Katalog der ehemaligen Sammlung Spitzer als nordfranzösische Arbeit aus dem 12. Jh. Ob man es so früh wird ansetzen können, erscheint mir auf Grund der Christusgestalt fraglich. Die für die Niederlande und Deutschland ganz ungewöhnliche Gestaltung der Vorderseite macht dagegen die Herkunft aus Frankreich wahrscheinlich.

4) Jean-Joseph Marquet de Vasselot: a.a.O., S.926

5) Georg Swarzenski: a.a.O., S.386

mit der Betonung der Linie von Umriß- und Binnenzeichnung, der Reduzierung der Farbigkeit auf Gold, Silber und Schwarz, aber gleichzeitig eine Straffung, die Hand in Hand geht mit der neuen Gesamtgliederung der Goldschmiedewerke. Für die Einordnung der figürlichen Darstellungen in den straffen Aufbau bietet der Abendmahlskelch des Hugo von Oignies eines der schönsten Beispiele. Hier wird wohl am deutlichsten, in welchem Maße die farbliche Beschränkung der Klarheit der Gliederung entspricht und entgegenkommt. Als Dekormittel fügt sich das Niello dem Stil der frühen Gotik ebenso ein, wie der Grubenschmelz dem der Romanik.

Wann und wo aber sind die Anfänge dieser konsequenten Anwendung des Niello zu suchen? Georg Swarzenski hat sich anlässlich seiner Untersuchungen über den Kunstkreis Heinrichs des Löwen mit der Entwicklung des figürlichen Niello auseinandergesetzt. Er sagt: "Überblickt man das erhaltene Material der romanischen Zeit, so scheinen zwei Beobachtungen für unsere Frage von Wert: Bei einer topographischen Statistik steht Niedersachsen der Zahl nach und chronologisch an der Spitze; d.h. das Niello als kunstvoll entwickelte Technik ist hier besonders beliebt gewesen. Außer allem, was sich um Rogkerus gruppiert, stehen hier auch schon umfangreiche primitive Werke, wie der Kasten mit dem Abendmahl im Hildesheimer Domschatz und der merkwürdige, viel kunstvollere Tragaltar mit den Evangelisten im Welfenschatz (Nr.15). Die anderen künstlerischen Landschaften treten zurück, d.h. sie haben aus dem 12. Jahrhundert nur vereinzelte Werke aufzuweisen. Das gilt sogar für den Rhein und Lothringen, aber es gilt besonders für Süddeutschland.

Neben dem topographischen Befund fällt bei einer generellen Betrachtung des ganzen Materials eine zweite Beobachtung auf: die reiche, deckende Durcharbeitung der ganzen Fläche bei fast allen

Arbeiten, in denen überhaupt die Materie und Technik des Niello in diesem Sinne zum Träger des künstlerischen Wertes erhoben ist. Es ist die Ausnahme, wenn die niellierte Darstellung auf glattem ungemusterten Grund erscheint ... Regelmäßig wird der Grund mit der Kreispunze oder dem Stichel bearbeitet, zum mindesten, um ihn durch Kreise oder Streifen - in glattem oder Tremolierstich - oder durch eine Kreuzschraffierung zu beleben; schon hierbei entstehen oft ornamentale Muster, dazu kommen aber schon bei Roger kunstvolle gezeichnete Ornamente. Unter diesen überwiegen kleine teppichartige Flachmuster, die gewaffelt oder geschuppt ein neutrales Motiv wiederholen wie es ähnlich auch in der Malerei der Zeit für Hintergründe und Gewänder beliebt ist. Sie sind ein allgemeines herrschendes Motiv der Niellierkunst, finden sich in zeitlich und räumlich weit auseinander liegenden Arbeiten, in Niedersachsen ebenso wie z.B. in der schwer sich einfügenden Kelch-Kuppa des Erzbischöflichen Museums in Köln und auch noch in den späten Werken des westlichen Übergangsstils bis zu dem Paraclet-Kreuz in Amiens. Das frei bewegte, vegetabile Ornament kommt dagegen, trotz Roger, nur selten vor. Wohl ist die Ranke nach der Mitte des 12. Jahrhunderts bei sehr verschiedenartigen Niellowerken in der Grundierung nachweisbar: im Bereich einer bekannten größeren Schule erst wieder bei Hugo von Oignies, aber vereinzelte frühere Arbeiten ... zeigen, daß sie auch sonst als Füllmotiv in Gebrauch war. Aber sie erscheint als geschlossene, gegenständlich bestimmte Form, die als solche zwar die Grundfläche belebt, diese aber in ihrer vollen Wirkung bestehen läßt." ¹⁾

Wir finden also hier in Niedersachsen in der Zeit um 1175 bis etwa 1190 eine reiche Niellokunst, in

1) Georg Swarzenski: a.a.O., S.386/87
Abbildungen siehe ebenda 320-324

vieles bereits vorgebildet erscheint, was sich in den späteren Arbeiten des 13. Jahrhunderts wiederfindet. Es handelt sich dabei vor allem um Werke, die in engstem Zusammenhang mit der Person Heinrichs des Löwen stehen und nach Meinung Georg Swarzenskis in dessen Auftrag in Braunschweig entstanden sind: das Kopfreliquiar des Hl.Oswald im Dom von Hildesheim und das Armreliquiar des Hl.Laurentius im Welfenschatz (Nr.31). Auf den Seitenwänden des oktogonalen Oswaldreliquiars sind acht Darstellungen thronender Könige angebracht.¹⁾ Die Felder zeigen in gleichmäßigem Wechsel silberne Figuren mit niellierter Umriß- und Binnenzeichnung vor glattem Goldgrund und vergoldete gravierte Figuren vor einem silbernen Hintergrund mit reicher Niellomusterung. Es sind dichte, den ganzen Grund füllende Spiralranken, nur einmal erscheint statt dessen ein kleinteiliges Rautenmuster. Der gleiche Wechsel ist auch bei den kleinen figürlichen Darstellungen in den Lünetten unterhalb der Dachwölbungen zu beobachten. Eine ganz ähnliche Rankenfüllung der Hintergründe zeigen auch die Niellen des Laurentiusarmes,²⁾ der nach G.Swarzenski wenig später in der Werkstatt des "Oswaldmeisters" entstanden ist.³⁾ Der gleichen Werkstatt wird auch der Niellodekor der sogenannten Bernwardspatene zugewiesen, die sich heute im Museum von Cleveland befindet.⁴⁾

1) Es handelt sich ausschließlich um englische Könige, die zum Teil heilig gesprochen, zum Teil wegen ihrer Frömmigkeit vor allem in England verehrt, zu den Ahnen des sächsischen Hauses gezählt werden können. Vgl. Georg Swarzenski, a.a.O., S.372-376.

2) Abgebildet bei Georg Swarzenski: a.a.O., Abb.325 a,c; 326 a,b.

3) Georg Swarzenski: a.a.O., S.381

4) Als Reliquie des Hl.Bernward von Hildesheim kann bestenfalls die unverzierte Patene angesehen werden, die dann im 3.Viertel des 12.Jh. eine reichere Ausschmückung erfahren hat. Vgl. Georg Swarzenski: a.a.O., S. 371/72. Die Zuweisung an die Werkstatt des "Oswaldmeisters" siehe ebenda, S.379. Otto von Falke und Johannes Sommer haben die Ausschmückung der Patene der Hand des "Oswaldmeisters" selbst zugeschrieben. Siehe Otto von Falke: Hildesheimer Goldschmiedewerke des 12.Jh. im Welfenschatz; in: Pantheon V 1930, S.274, und Johannes Sommer: Der Niellokelch von Iber. Ein unbe-

Die Beziehungen der beiden eng zusammengehörigen Niello-Kelche von Wilten, heute im Kunsthistorischen Museum in Wien und Tremessen in Polen sind bereits von G.Swarzenski betont worden, nicht zuletzt wegen der auch hier wieder auftretenden Rankenhintergründe.¹ Heinrich Klapsia hat dann ihre Zugehörigkeit zum Kunstkreis Heinrichs des Löwen im einzelnen nachgewiesen.²⁾ Johannes Sommer hat hier noch einen dritten Abendmahlskelch in der Dorfkirche von Iber angeschlossen.³⁾ Auch das Niello-Kreuz von St.Trudpert ist nach Hans-Jörgen Heuser unter dem Einfluß der Werkstatt des niedersächsischen "Oswaldmeisters" entstanden.⁴⁾ Im Kölner Domschatz befindet sich ein Niellowerk, der inschriftlich 1178 datierte Vorsängerstab, dessen teppichartige Ornamentmuster wiederum mit denjenigen des Laurentiusarmes verwandt sind und sich möglicherweise von diesen herleiten. Die Niellen am Nodus stehen vor Goldgrund mit Kreuzschraffur.⁵⁾ Unabhängig vom Kunstkreis Heinrichs

kanntes Meisterwerk der Hildesheimer Goldschmiedekunst des späten 12. Jh.; in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft XI 1957, S.124

1) Georg Swarzenski: a.a.O., S.388

2) Während Georg Swarzenski diese beiden Kelche vor dem Oswaldreliquiar und dem Laurentiusarm entstanden denkt (a.a.O., S.388), sieht Heinrich Klapsia den Wiltener Kelch in Abhängigkeit von diesen beiden Werken um 1180 entstanden (a.a.O., S.25 ff., hier siehe auch Abb.). Zu dem Kelch von Tremessen gelangt nach Klapsia der Stil der Oswaldgruppe allein über den Kelch von Wilten, der für diesen die Voraussetzung bilde. Klapsia datiert den Kelch von Tremessen um 1200 (a.a.O., S.29)

Erich Meyer spricht sich in seiner Besprechung der Arbeit von Klapsia ebenfalls für den Zusammenhang der beiden Kelche mit der niedersächsischen Kunst aus, setzt sie aber wie G.Swarzenski vor dem Oswaldreliquiar an. Er datiert den Kelch von Wilten 1160-70, denjenigen von Tremessen 1170-80 (a.a.O., 1941/42, S.197).

Auch Hanns Swarzenski betont den Zusammenhang des Kelches von Tremessen mit dem Kunstkreis Heinrichs des Löwen. Er hält ihn für ein wahrscheinliches Geschenk dieses Fürsten an die Abtei von Tremessen und datiert ihn um 1170 (a.a.O., 1953, S.75, Nr.434/35, hier auch Abb. Nr.434/35).

3) Johannes Sommer: a.a.O., S.128; nur Kuppä und Nodus ursprünglich, stilistisch eng verwandt mit dem Laurentiusarm. Zwischen 1190 und 1200. Fuß und Schaft 1670. (hier auch Abb.)

4) Hans Jörgen Heuser: Das Niellokreuz von St.Trudpert; in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft VI 1952, S.39 ff; die Datierung wegen des engen Zusammenhangs mit den Werken um Heinrich den Löwen kurz nach 1175

5) Georg Swarzenski: a.a.O., S.384

In dem Teppichmuster finden sich Spuren von Niellierung, so daß der all-

des Löwen, aber ebenfalls in Sachsen entstanden ist die Bodenplatte des ottonischen Reliquienkästchens in der Schloßkirche zu Quedlinburg, die ihm anlässlich einer Restaurierung um 1200 hinzugefügt wurde.¹⁾ Hier ist der Grund in derselben Weise durch Tremolierstich schraffiert wie bei den Werken des Hugo von Oignies.

Mit diesen Werken haben wir eine geschlossene Gruppe von Nielloarbeiten vor uns, die zeitlich am nächsten vor unseren Niellen des 13. Jahrhunderts liegt. In der Tatsache, daß hier in Niedersachsen bereits um 1100 um Roger von Helmarshausen das figürliche Niello gepflegt wurde²⁾ und innerhalb der welfischen Kunst des späteren 12. Jahrhunderts gerade jene "malerische" Behandlung des Niello auftritt,³⁾ die wir dann im 13. Jahrhundert so häufig wiederfinden - etwa am Abendmahlskelch des Hugo von Oignies oder dem Kreuz von Aachen-Burtscheid - sieht G. Swarzenski die Möglichkeit einer Schlußfolgerung, daß im 12. Jahrhundert das Primat für das Niello in Sachsen liege und von hier seinen Weg nach dem Westen genommen habe.⁴⁾

gemeine Eindruck dem Laurentiusarm ursprünglich noch näher kam. Abb. siehe Georg Swarzenski: a.a.O., Nr. 330 und Fritz Witte: a.a.O., 1927, Abb. 18.

Der Dreizack mit der Anbetung der Könige ist eine spätere Hinzufügung.

- 1) Die Restaurierung erfolgte auf Veranlassung der Abtissin Agnes II (1184-1203)

Nach Marc Rosenberg vollzieht sich in diesem Stück der Durchbruch zur malerischen Auffassung des Niello. (Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage, Niello; Frankfurt/Main 1910-1922, S. 19/20. Hier auch Abb. Nr. 15)

Georg Swarzenski sieht die "malerische" Richtung gerade nicht in diesem Stück verwirklicht, sondern schon in den Werken der welfischen Kunst a.a.O., S. 362

- 2) Meines Wissens kommen bei Roger von Helmarshausen figürliche Niellen nur an der Schmalseite des Tragalters von Paderborn vor (Abb. bei Max Creutz; a.a.O., 1909, Fig. 124). Bei den übrigen Werken handelt es sich um Gravuren.

- 3) Vgl. hierzu vor allem die Rankenhintergründe am Oswaldreliquiar und die figürlichen und ornamentalniellen vom Laurentiusarm (Georg Swarzenski: a.a.O., Nr. 321, 324 a. und 329)

- 4) Siehe oben S. 19.

Wesentlich für die Auffindung des Ursprungsgebietes des figürlichen Niello wird die Frage nach den stilistischen Voraussetzungen der sächsischen Werke der "Oswaldgruppe" und das Bild, das sich hierbei ergibt, scheint kaum geeignet, die These von der Ausbreitung des Niello von Sachsen nach dem Westen zu stützen. G.Swarzenski selbst hat sich eingehend mit den Stilquellen dieses Kunstkreises auseinandergesetzt und neben Einflüssen aus dem Maasland vor allem solche aus Frankreich und England, besonders aus dem Gebiet beiderseits des Kanals aufgewiesen,¹⁾ die durch die persönlichen Bindungen Heinrichs des Löwen an das englische Königshaus und seine längeren Aufenthalte in England gestützt werden.²⁾ Damit drängt sich die Frage auf, ob und wie weit nicht auch das Niello im Bereich dieser westlichen Einflußsphäre liegt. Denn es ist der Westen, wo sich innerhalb der Goldschmiedekunst die Entwicklung zur Gotik vollzieht und wir haben gesehen, welche Rolle dem Niello dabei zukommt. Nicht zuletzt ist es auch der Westen, wo dann im 13. Jahrhundert die dichteste Produktion von Nielloarbeiten zu finden ist. Das Maasland, als eines der Hauptzentren des Grubenschmelzes, scheidet als Ursprungsgebiet sicher aus. Aus dem gesamten 12. Jahrhundert ist hier keine größere Nielloarbeit erhalten.³⁾ Was nun Frankreich, das Kanalgebiet und England betrifft, so ist eine Beurteilung der Goldschmiedekunst durch den äußerst lückenhaften Denkmälerbestand ungeheuer erschwert. Immerhin haben sich hier

-
- 1) Die von Georg Swarzenski für den Figurenstil, die Ornamentik wie auch den Typus (beispielsweise der Armreliquiare) aufgeführten Einflüsse von England und Frankreich sind so vielfältig, daß sie im einzelnen hier nicht referiert werden können. Es muß auf den Aufsatz als Ganzes hingewiesen werden.
- 2) Näheres siehe bei Georg Swarzenski: a.a.O., S.246 und S.377.
- 3) Auch Georg Swarzenski machte die Bemerkung, daß größere Nielloarbeiten aus dem Maasland zwar fehlen, daß die Technik aber gelegentlich im Biewerk zu finden sei und führt dafür den Bronzekruzifixus mit dem Engelsfuß in London (Vic. und Alb. Mus.) von 1160 an, auf dem sich niellierte Silbereinlagen befinden (a.a.O., S.386, Anm.267)

doch zwei größere Niellowerke erhalten. Das eine ist ein Kästchen mit Reliquien des Thomas Becket im New Yorker Metropolitan Museum, nach Hanns Swarzenski eine englische Arbeit um 1175.¹⁾ Das zweite ist die Kuppel eines Ziboriums (der Fuß ist verloren) aus der ehemaligen Sammlung Basilewsky, heute ebenfalls im Metropolitan Museum in New York. Rosenberg hat dieses Stück wegen der Verwandtschaft mit dem inschriftlich für Limoges gesicherten Ziborium des Alpais im Louvre ebenfalls nach Limoges lokalisiert.²⁾ Für G.Swarzenski ist diese Lokalisierung nicht zwingend, der "transmosane Charakter" dieses Stückes aber sicher. Er vermutet in ihm "ein Meisterwerk französischen Ursprungs, vielleicht auch französisch-englischer Mischkunst", das sicher später sei als die Kelche von Wilten und Tremessen, bestenfalls gleichzeitig mit dem Oswaldreliquiar.³⁾ Hanns Swarzenski dagegen sieht in diesem Fragment eine englische Arbeit um 1175.⁴⁾ Trotz des so völlig andersartigen Gesamtcharakters der Kuppel, zeigt sie doch mit den sächsischen Werken ein verbindendes Element: die Füllung der Hintergründe mit Spiralranken. G.Swarzenski hat diesen Zusammenhang betont und mit der Tatsache unterstrichen, "daß die ganze übrige Kunst der Zeit, mit Ausnahme der Helmarshausener Buchmalerei,⁵⁾ nur entfernte Analogien zu diesem Verfahren zeigt. In erster Linie ist hier aber die frühe Gruppe der

1) Vielleicht gefertigt für John of Salisbury und geschenkt an die Kathedrale von Chartres (Hanns Swarzenski: a.a.O., 1953, S. 80 Nr. 490 und Abb. 490)

2) Marc Rosenberg: a.a.O., 1910-1922, S. 49/50

3) Georg Swarzenski: a.a.O., S. 388/89 und Anm. 272

4) Hanns Swarzenski: a.a.O., S. 77 Nr. 457 und Abb. 457.

Im Stockholmer Nationalmuseum befindet sich ein dem New Yorker Fragment sehr nahe stehendes Ziborium, das in Dune in Gotland ausgegraben wurde und von Hanns Swarzenski für eine vermutlich ebenfalls englische Arbeit um 1175 gehalten wird (a.a.O., 1953, S. 77 Nr. 458/59 und Abb. 458/59)

5) Bei der Helmarshausener Buchmalerei handelt es sich wie bei den hier in Rede stehenden Goldschmiedearbeiten um Werke unmittelbar um Heinrich den Löwen, die wie diese starke westliche Einflüsse zeigen. Vgl. Georg Swarzenski: a.a.O., S. 254 ff.

Limoges-E-mails mit fonds vermiculés zu nennen. Ihre gravierten Rankengründe zeigen in der dekorativen Funktion wie in den Motiven die größte Verwandtschaft mit unseren (den sächsischen) Niellen, und ein Zusammenhang dürfte nicht zu bestreiten sein. Nur die chronologischen Schwierigkeiten verbieten es, über die Art der Verbindung und die Priorität des technischen Verfahrens etwas Sicheres auszusagen".¹⁾

Angesichts dieser Tatsachen wirkt es in keiner Weise zwingend, eine Ausbreitung des figürlichen Niello von Niedersachsen nach dem Westen anzunehmen. Es scheint vielmehr, daß auch der Westen im 12. Jahrhundert Niellowerke hervorgebracht hat, auch wenn wir bei dem wenigen, das sich erhalten hat, und der Unsicherheit von dessen Beurteilung, heute nicht sagen können, wo ein etwaiges Zentrum der Produktion gelegen sein mag. Warum sollte zu den vielfältigen Anregungen, die die Kunst um Heinrich den Löwen aus dem Westen empfangen hat, nicht auch solche gehören, die das figürliche Niello betreffen? Wenn auch bereits um Roger von Helmarshausen in Niedersachsen Niellen auftreten, so scheint doch für die Arbeiten des späteren 12. Jahrhunderts ein Einfluß aus dem Westen auszugehen, schon wegen der Verwandtschaft des Hintergrundmotives. Für einen solchen dürfte auch sprechen, daß es sich bei diesen späteren sächsischen Niellowerken um eine ziemlich geschlossene Gruppe um den "Oswaldmeister" handelt, außerhalb deren es solche meines Wissens in größerem Umfange nicht gibt. Auch stirbt hier das Niello verhältnismäßig bald, etwa um 1200 wieder

1) Georg Swarzenski: a.a.O., S.389

2) Georg Swarzenski hat diese Verwandtschaften gesehen und seine These von der Ausbreitung des Niello von Sachsen nach Westen auch mit Vorsicht ausgesprochen. Noch mehr erschwert wird ihre Annahme, macht man sich die Auffassung Hanns Swarzenskis zu eigen, daß das Oswaldreliquiar wie auch der Kölner Vorsängerstab nicht nur unter englischem Einfluß, sondern in England selbst entstanden sind (a.a.O., 1953, S.79 Nr.484 und S.77 Nr. 455)

aus, wogegen es im Westen zum vorherrschenden Dekorationsmittel der frühen gotischen Goldschmiedekunst wird. Es scheint daher gerechtfertigt, wenn nicht das Ursprungsgebiet für das Niello im Westen zu suchen, so doch hier eine eigene Produktion anzunehmen. Wo der Ausgangspunkt oder ein bestimmtes Zentrum im 12. Jahrhundert lag, ob im Inneren Frankreichs oder etwa im Kanalgebiet mit Auswirkungen nach England und wie die Entwicklung ins 13. Jahrhundert hinein verlaufen sein mag, muß dahingestellt bleiben. Nur eine gründliche Untersuchung des gesamten Materials vom Beginn des 12. Jahrhunderts bis zum Aussterben des figürlichen Niellos um die Mitte des 13. Jahrhunderts könnte mehr Klarheit über dessen Entwicklungsverlauf bringen. Hier kann letztlich nur die Problemstellung aufgezeigt werden.

Hugo von Oignies steht also mit der konsequenten Anwendung weder allein, noch am Anfang einer Entwicklung, an der das Maasland überhaupt nicht, der kölnisch-trierische Raum kaum beteiligt scheint. Wie schon bei verschiedenen anderen Elementen der Kunst des Hugo von Oignies, so scheinen auch für das Niello die Anregungen vom Südwesten auszugehen, wobei auch hier wieder die Frage von Bedeutung ist, welche Rolle innerhalb der Entwicklung oder bei der Vermittlung das Artois gespielt hat, in dem sich eine so beträchtliche Anzahl von Niellowerken aus dem 13. Jahrhundert erhalten hat. Wie im Falle des Gesamtaufbaus und der Ornamentik für die Werke des Hugo von Oignies die nächsten Parallelen in diesem Gebiet liegen, so auch für das Niello, das im 13. Jahrhundert gegenüber allen anderen Kunstlandschaften hier allein schon zahlenmäßig überwiegt. Es zeigt sich erneut, wie dringend nötig es wäre, für die

1) Mit der Übernahme von rein architektonischen Elementen in die Goldschmiedekunst stirbt das Niello aus. Nach der Mitte des 13. Jh. ist es kaum noch anzutreffen.

Werke dieses Gebietes präzise Datierungsmöglichkeiten aufzufinden, um die Entwicklung der frühen gotischen Goldschmiedekunst besser überblicken zu können.

IV. Die zugeschriebenen Werke

Die meisten der von der Forschung dem Hugo von Oignies zugeschriebenen Werke sind anlässlich der Säkularisierung des Klosters von Oignies mit dem übrigen Klosterschatz in den Besitz der Soeurs de Notre Dame in Namur übergegangen, wo sie sich in bestem Erhaltungszustand heute noch befinden. Ferdinand Courtoy hat in seiner Arbeit über diesen Schatz jedoch nicht nur diese Stücke behandelt und ihre Zuweisung an Hugo von Oignies begründet, sondern auch das wenige von der Hand dieses Künstlers, das sich außerhalb des Namurer Klosters befindet, im Anhang erfaßt, so daß das Oeuvre des Hugo von Oignies bereits geschlossen vor uns steht. Die 12 Zuschreibungen, wie sie Courtoy vorgenommen hat, sind überzeugend. Es kann sich hier deshalb nur darum handeln, die Begründungen für diese Zuschreibungen noch etwas weiter zu präzisieren und den Versuch zu machen, eine zeitliche Aufeinanderfolge der Werke innerhalb des Gesamtœuvres herauszuarbeiten.

Die beiden Reliquienkreuze

Das reicher ausgestaltete dieser beiden Reliquienkreuze befindet sich im Kloster der Soeurs de Notre-Dame in Namur.¹⁾ Es zeigt die in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts sehr häufig auftretende, vom Byzantinischen übernommene Form eines Doppelkreuzes mit Lilienenden.²⁾ Die Vorderseite ist mit einem Goldfiligran bedeckt, das à jour gearbeitet, dem glatten Goldgrund hohl aufgeheftet ist. In den quadratisch erweiterten Schnittpunkten der Balken mit dem Kreuzstamm sind die Partikel vom "Wahren Kreuz" in Form von griechischen Kreuzen eingelassen. Die kräftig vorspringenden Querstege, die die Lilienenden von den Balken trennen, zeigen eine bandartige oder rauteförmige Musterung in Gold, Silber und Niello. In Blau-Gold-Schmelz ausgeführt erscheinen auf diesen Balkenenden, in auf die Spitze gestellten Quadraten die vier Evangelistensymbole und die trauernden Gestalten von Maria und Johannes. Eine runde Scheibe, ebenfalls in Blau-Gold-Email, mit der Darstellung eines thronenden Bischofs ziert den Kreuzstamm unterhalb des unteren Querbalkens. Ein reicher Steinbesatz vervollständigt den Schmuck der Vorderseite dieses Kreuzes. Seine Rückseite ist gleichmäßig von einer silbernen Stanze mit einer fortlaufenden Spiralranke bedeckt, die über dasselbe Model geschlagen ist wie diejenigen von den Schrägen des Buchdeckels und den Seitenbeschlügen des Rundbogens am Rippenreliquiar des Hugo von Oignies. Nur die Schnitt-

1) Courtoy: Le trésor, S.38 ff.

2) Der Typus des Kreuzes mit doppeltem Querbalken ist vom Byzantinischen übernommen (vgl. Joseph Braun: a.a.O., 1940, S.473). Die Lilien als Abschluß der Balkenenden dagegen sind westlichen Ursprungs. Ihre frühesten Ausbildungen treten etwa ab 1200 in jenem Gebiet auf, in dem sich die Entwicklung zur Gotik vollzieht, also in Frankreich, dem Artois und dem Gebiet südwestlich von Namur, wo sich auch heute noch die meisten Beispiele dieser frühen Lilienkreuze erhalten haben (vgl. Joseph Braun: a.a.O., 1940, S.472).

punkte der Kreuzbalken sind mit quadratischen, für sich gestanzten Platten belegt, die ein aus vegetabilischen Formen gebildetes Ornament zeigen; eine andere mit einer sich dem Kreisrund anpassenden Blütenform ist am Kreuzstamm der Rückseite des Medaillons mit dem thronenden Bischof aufgeheftet.

Es ist nicht nur die Stanze der Rückseite, die dieses Kreuz den gesicherten Werken des Hugo von Oignies anschließt - Courtoy geht bei seinen Zuschreibungen weitgehend von der Ornamentik aus - vor allem sind es auch die figürlichen Darstellungen, die die Hand dieses Künstlers verraten. Vergleicht man die Gestalten von Maria und Johannes mit den gleichen Darstellungen vom Abendmahlskelch, so zeigt sich nicht nur die allgemeine stilistische Verwandtschaft, dieselbe Gewandbehandlung, Zeichnung der einzelnen Falten, sondern auch die gleiche Gestaltung der Figuren selbst. Doch fehlt diesen Figuren der lebensvolle Zug der Niellen vom Kelch. Die Gebärden bleiben leer, in der Faltengebung ist eine weitgehende Schematisierung zu beobachten, besonders am Johannes. Man wird daraus schließen dürfen, daß es sich hier am Reliquienkreuz um eine Wiederholung der Figuren vom Kelch handelt, was bedeuten würde, daß das Kreuz nach dem Abendmahlskelch entstanden ist. Auch bei dem Matthäusengel, der dem des Buchdeckels nahesteht, ist die Schematisierung der Faltenzeichnung, ähnlich wie beim Johannes, bis zu einem gewissen Grade auf Kosten der plastischen Rundung der Figur durchgeführt, denn vergeblich sucht man unter den gleichförmigen Sichelfalten des Manteltuches den Verlauf des Beines, auf dem der Engel aufknielt. Die gegenüber dem Buchdeckel in ihrer Bewegung freiere Bischofs-gestalt widerspricht nicht notwendig der Annahme, daß es sich hier um Wiederholungen und in dem Kreuz somit um ein späteres Werk als den Bucheinband und den Kelch handelt. Mit dem Niello vom

Buchdeckel war Hugo von Oignies durch die Breite der Rahmenleiste an das Format eines schmalen Hochrechteckes gebunden, und man sieht, daß er seine Bischofsgestalt nur mit Mühe darin unterbringen konnte. Es ist daher nicht erstaunlich, daß er dort, wo ihm mehr Raum zur Verfügung stand, in der Gestaltung dieser Figur auch freier wurde.

Zu diesem Reliquienkreuz hat sich auch ein Fuß erhalten. Er hat die Form eines dreiseitigen Pyramidenstumpfes, dessen Seitenwände mit einem grobkörnigen Filigran bedeckt sind. Jede der Filigranschnecken wird sparsam von kleinen gegossenen Blattformen an langen Stielen begleitet und endet in einer Granulationsrosette. Außer mehreren Steinen ist in der Mitte jeder Seite, von einem kräftigen Perldraht gerahmt, eine runde Plakette eingelassen mit der Darstellung eines nielierten Drachen vor einem durch Tremolierstich aufgerauhten Silbergrund. Diese Drachen, von denen einer mit einer Kapuze bekleidet ist, ähneln diejenigen vom Buchdeckel des Hugo von Oignies so sehr, daß man schon darum auch in diesem Kreuzfuß ein Werk dieses Meisters sehen kann. Als Abschlußborte jeder der drei Seiten, wie entlang der schräg aufsteigenden Kanten verläuft der gleiche schmale Blattfries, der am Rippenreliquiar überall dort erscheint, wo ein neues Teilglied ansetzt. Wo das runde, mit der gleichen Stanze wie von der Rückseite des Kreuzes verkleidete Schaftstück, das den Nodus aus glatten, unverzierten Rippen trägt, - nur ein Perldraht läuft als einziger Schmuck zwischen diesen Rippen - aus dem Sockel herauswächst, legen sich im Wechsel eine fein gefiederte Palmette und ein Weinblatt der Sockeloberfläche an. Das gleiche Weinblatt, es ist auch dasselbe, das im Rankenwerk des Buchdeckels zu finden ist, erscheint noch einmal am unteren Rand des Kreuzfußes. ¹⁾

1) Courtoy ist der Ansicht, daß der Fuß, so wie er heute erscheint, für das

In hohem Maße sind es immer wieder die Detailformen der Ornamentik, die die dem Hugo von Oignies zugeschriebenen Werke mit den für ihn gesicherten verbinden. So finden sich auch die gegossenen Blättchen im Filigran dieses Kreuzfußes im Rankenwerk des Buchdeckels und dem des Reliquiars wieder, und sind sicher mit diesen aus denselben Gußformen entstanden. Doch sind sie hier zu einer anderen Art von Dekor gefügt. Wir wissen, daß das Rankenwerk von den beiden gesicherten Werken sich von jenen mit vegetabilen Formen durchsetzten Filigranen herleitet, wie es auch hier ganz ähnlich gestaltet ist. Dennoch wird man wohl hier in diesem Stück nicht die unmittelbare Vorform zu dem Rankenwerk des Buchdeckels sehen dürfen und den Kreuzfuß darum vor diesem ansetzen. Wenn auch nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, daß dieser Fuß von allem Anfang an für das Kreuz, mit dem es heute zusammenmontiert ist, gearbeitet ist, so spricht doch nichts wirklich dagegen. Auch das Kreuz selbst zeigt ein Element, das man als altertümlich ansprechen könnte: die Blau-Gold-Schmelze, die auf Nikolaus von Verdun zurückgehen und im Werk des Hugo von Oignies mit seinem sonst fast ausschließlichen Gebrauch des Niello ganz vereinzelt dastehen. Dennoch scheinen sie später entstanden zu sein als die Niellen vom Buchdeckel und Abendmahlskelch. Ähnlich mag Hugo von Oignies auch in dem mit Blättern durchsetzten Filigran, obgleich von ihm selbst bereits zu dem neuen Dekor des Buchdeckels weiterentwickelt, doch eine gültige Form erkannt haben, die sich ihm auch ne-

Kreuz zu klein ist und daß er ursprünglich noch auf Knöpfen aufgestanden ist, die heute verloren sind. Darum liegen die am unteren Rand angebrachten Weinstäbe jetzt flach auf. (Le trésor, S. 42 und Fig. 21). Es ist durchaus denkbar, daß der Fuß, ähnlich wie der des Rippenreliquiars auf Drachen aufruhte. Zum ehem. Schatz von Oignies gehörte auch ein Kreuzreliquiar aus dem frühen 13. Jh. (heute im Kloster der Soeurs de Notre-Dame in Namur), das nicht von der Hand des Hugo v. O. stammt (Courtois: Le trésor, S. 85 ff) und einen in seiner Grundform ganz ähnlichen Fuß besitzt, der auf Drachen aufruht. Eine ähnliche Lösung wird man daher auch für den Kreuzfuß des Hugo v. O. annehmen dürfen.

ben der neuen noch zu gestalten lohnte. Der Kreuzfuß kann daher durchaus der gleichen Zeit angehören wie das Kreuz selbst.

Das zweite der beiden Doppelkreuze, zu dem sich kein Fuß erhalten hat, befindet sich in den Musées Royaux in Brüssel.¹⁾ In seiner Grundform ist es dem ersten sehr ähnlich, nur der Kreuzstamm bis zum unteren quadratisch erweiterten Schnittpunkt der Balken ist im Verhältnis etwas kürzer. Der hauptsächliche Unterschied liegt in der Gestaltung der Lilienenden, die hier zierlicher, eleganter sind und in ihrer zugespitzten Form eine Weiterentwicklung bedeuten auf die ausgeprägte Lilienform der hochgotischen Kreuze hin.²⁾ Auch die Trennsteg, die mit denselben Stanzen bedeckt sind, die als Seitenbeschläge am anderen Kreuz erscheinen, sind hier weniger plump vorspringend, was ebenfalls für eine Weiterentwicklung spricht, denn in den nachfolgenden Jahrzehnten fallen diese ganz weg. Durch diese Veränderungen der äußeren Gestalt erscheint das Brüsseler Kreuz als das spätere Werk. Diesem Eindruck entspricht auch die Behandlung des Filigrans, das hier wie dort die Vorderseite einheitlich bedeckt. Ebenfalls hohl gearbeitet wird dieses Goldfiligran von einer karminrot eingefärbten Silberfolie hinterlegt. Seine Führung in großen, gleichmäßigen und leicht überschaubaren Schnecken wirkt gegenüber der kleinteiligeren und krauseren Oberfläche des anderen Kreuzes als die reifere Lösung. Diese Art des hohl liegenden Filigrans scheint von den rheinischen Werkstätten zu Hugo von Oignies gelangt zu sein, wo es seine lebhafteste Ausbildung

1) Courtoy: Le trésor, S.126.

1895 ist das Kreuz aus dem Besitz des Barons von Broqueville in Postel (Belgien) in den der Musées Royaux in Brüssel übergegangen, Courtoy hält es für möglich, daß das Kreuz ursprünglich zum Schatz des Klosters von Oignies gehört hat und mit einem der vier im Inventar von 1648 genannten Kreuze mit Doppeltraverse identisch ist. (Le trésor, S.126)

2) Siehe als Vergleich das im 14.Jh. dem Reliquiar von Ittre aufmontierte Kreuz.

erfahren hat, doch ist es hier zarter, eleganter und vor allem flacher, nicht so üppig wuchernd wie dort.¹⁾

Mit figürlichen Darstellungen ist dieses Kreuz sehr viel sparsamer ausgestattet als das andere. Lediglich am unteren Ende des Kreuzstammes, oberhalb der Lilie, ist ein Medaillon mit der nielierten Darstellung eines Kruzifixus angebracht, während in allen Lilienenden und im oberen Balkenschnittpunkt hinter runden Kristallscheiben Pergamente liegen, die alle Reliquien nennen, die das Kreuz außer der Kreuzpartikel, die im Schnittpunkt des unteren Balkens eingelassen ist, noch enthält.²⁾ Dieser Kruzifixus nun steht sowohl in der technischen Durchführung wie im Stilistischen denjenigen der für Hugo von Oignies gesicherten Werke sehr nahe, besonders aber dem der Patene und des Buchdeckels. Karl-August Wirth hat in seiner Untersuchung über den Treinagel-Kruzifixus gesagt, daß in dem Nebeneinanderliegen der Beine in dieser Darstellung eine frühere Form des Typus gegeben sei, wie er dann auf den übrigen Werken dieses Meisters erscheine und daß sie darum früher entstanden sein müsse.³⁾ Ich kann diese andere Beinhaltung gegenüber den anderen Kruzifixen des Hugo von Oignies nicht erkennen, im Gegenteil, die Beine kreuzen sich hier bereits an den Knien, wie etwa auch an der Patene, während bei dem Christus des Buchdeckels die Kniee noch weitgehend nebeneinander liegen und die Beine sich erst oberhalb der Fußgelenke wirklich überkreuzen. Damit ist auch eine Ansetzung vor den anderen Stücken nicht mehr zwingend. Was diesen Korpus von den übrigen unterscheidet, ist lediglich eine geradere, ja steifere Haltung und eine etwas gro-

1) Siehe oben S.121

2) Die Inschriften bei Joseph Destrée: Les Musées Royaux du Parx du Cinquantenaire et de la Port de Hal, Bruxelles o.J. und ohne Paginierung.

3) Karl-August Wirth: a.a.O., S.64/65

be Zeichnung. Dennoch ist die Verwandtschaft zu diesen so groß, daß man auch hier die Hand des Hugo von Oignies erkennt. Die Frage ist nun die der zeitlichen Ansetzung. Wenn das Namurer Reliquienkreuz auf Grund seiner Figurendarstellungen nach dem Buchdeckel und dem Abendmahlskelch angesetzt wird, das Brüsseler Kreuz aber in seiner allgemeinen Form noch entwickelter erscheint als dieses und daher wohl auch noch etwas später entstanden ist, so wäre dieser Kruzifixus der späteste, den wir von der Hand des Hugo von Oignies besitzen. Die gröbere Zeichnung und weniger lebensvolle Gestaltung gegenüber den übrigen dieser Darstellungen wäre dann wie bei Maria und Johannes des Namurer Kreuzes ein Zeichen dafür, daß es sich hier um die bereits mehrfache Wiederholung derselben Darstellung handelt.

Die Rückseite bestätigt erneut den Zusammenhang dieses Stückes mit dem Werk des Hugo von Oignies, denn sie ist mit den gleichen Silberstanzen bekleidet wie das Namurer Kreuz. Nur ihre Anordnung ist eine etwas andere. Die Spiralranke läuft nicht über die Lilienenden hinweg, diese sind vielmehr mit denselben quadratischen Stanzen bedeckt, die sich an den Balkenschnittpunkten finden und die hier über Eck gestellt, einfach auf die Form der Lilien zugeschnitten sind.

Fragment eines Reliquiars des Hl.Foillanus

Die Kollegiatkirche von Fosses (Prov.Namur) besitzt ein silbernes Büstenreliquiar des Hl.Foillanus, dem Gründer von Fosses, das dem 16.Jahrhundert entstammt und auf einem Sockel aufsitzt, der durch ein Chronogramm 1699 datiert ist. In die Brust des als Bischof dargestellten Hl.Foillanus ist an Scharnieren ein Türchen von 5 cm im Quadrat eingelassen, das die eigentliche Reliquien-

kammer verschließt und sich als ein Werk des Hugo von Oignies erweist.¹⁾ Die Vorderseite dieser kleinen Plakette ist mit einem Rankenwerk aus gegossenen Blättern und Trauben bedeckt, wie wir es vom Buchdeckel und vom Reliquiar des Hugo von Oignies kennen. Die Detailformen sind die gleichen, die auch an diesen Werken vorkommen und mit diesen aus denselben Modellen entstanden. Bei genauem Hinsehen erkennt man unter den ganz symmetrisch geführten Ranken Filigranfäden entlanglaufen, wie sie auch dem Laubwerk der früheren der beiden Einbandhälften eigentümlich sind. Die Rückseite trägt vor einem mit Tremolierstich schraffierten Goldgrund die niellierte Figur des thronenden Bischofs wie am Buchdeckel und dem Namurer Reliquienkreuz. Wenn auch alle diese Bischofsdarstellungen nie völlig identisch sind, - in dem Grad ihrer Aufgerichtetheit, der Haltung des Kopfes und der Segenshand weichen sie immer um ein wenig voneinander ab - so stehen sie sich in der allgemeinen Gestaltung, in Stil und Zeichnung der Details so nahe, daß man auch in diesem Falle die Hand des Hugo von Oignies erkennen muß. Als Rahmung umläuft eine Niello-schrift die Bischofsdarstellung:

+ S(AN)C(TU)S : FOILLANUS : C(UIUS) : CAPUT :
INTERIUS : ORETUR : P(RO) : F(A)C(T)ORE

Der Dargestellte ist demzufolge der Hl. Foillanus und das hier erhaltene Fragment der letzte Rest eines Kopfreliquiars dieses Heiligen, das vermutlich als Ganzes von Hugo von Oignies gearbeitet war, aber bereits recht früh zerstört worden ist. Bei seiner Neugestaltung im 16. Jahrhundert hat man dann das von Hugo von Oignies übriggebliebene Türchen wiederverwendet und der neuen Büste als

1) Courtoy: Le trésor, S.133

Ferdinand Courtoy: Les reliquaires de saint Feuillen à Fosses; in: Namurcum, t.7, 1930, S.49 ff. ferner
Ferdinand Courtoy und J.Schmitz: a.a.O., S:23

Verschluß der Reliquienkammer eingefügt.¹⁾ Eine ähnliche Funktion muß dieses Fragment auch ursprünglich gehabt haben, denn die Scharniere stammen noch von der Hand des Hugo von Oignies, wie die an ihnen befestigten Blättchen auf der Rückseite beweisen, die die gleiche Form haben wie auch einige des Rankenwerks der Vorderseite.

Wie wir wissen und wie auch Paul Rops im Zusammenhang mit diesem Fragment hervorgehoben hat, bestand seit den 90er Jahren des 12. Jahrhunderts ein enges Verhältnis zwischen dem Kloster von Oignies und dem Kapitel von Fosses, da letzteres das Protektorat über das damals neu gegründete Kloster übernommen hatte.²⁾ Damit findet die Zuschreibung dieses kleinen Stückes an Hugo von Oignies auch auf historischem Wege eine Unterstützung. Die größte Schwierigkeit bietet wie bei allen Werken dieses Meisters, die zeitliche Ansetzung. Courtoy möchte die Entstehung des Kopfreliquiars, von dem unser Fragment stammt, mit einer Translation des Hl. Foillanus in einen neuen Schrein in Verbindung bringen, die am 3. September 1232 stattgefunden hat. Allerdings melden die Annalen von Fosses nichts über eine gleichzeitige Herstellung eines solchen Kopfreliquiars.³⁾ Nach dem stilistischen Befund scheint es aber früher entstanden zu sein. Denn das Filigran, das sich im Rankenwerk der Vorderseite findet, kommt nur noch auf dem früheren der beiden Einbanddeckel vor, demjenigen mit der Majestas Domini-Darstellung. In dem Laubdekor der anderen Einbandhälfte, der sich als der entwickeltere darstellt, ist es dann schon fortgelassen. Man wird wohl annehmen dürfen, daß Hugo von Oignies nach dem Buchdeckel

1) Das Türchen ist heute falsch eingesetzt. Bei geschlossenem Zustand müßten die Scharniere oben sein, wenn der Bischof an dem aufgeklappten Türchen richtig erscheinen soll und nicht auf der Seite.

2) Paul Rops: Une oeuvre inédite de Frère Hugo; in: Annales de la Société archéologique de Namur, t. XXIV 1904, S. 349 ff.

3) Ferdinand Courtoy: a.a.O., 1930, S. 52

kein Werk mehr geschaffen hat, an dem das Rankenwerk noch mit Filigranfäden unterlegt ist. Danach würde man das heute noch erhaltene Fragment und damit auch das zu Grunde gegangene Kopfreliquiar wohl eher vor dem Buchdeckel ansetzen.

Über die Zusammenhänge mit dem übrigen Werk des Hugo von Oignies hinaus, beweist dieses Stück erneut auch wieder diejenigen mit den Goldschmiedewerkstätten des Artois, die sich in der Ornamentik dieses Künstlers geltend machen. Denn die Führung des Laubwerks ist hier genau dieselbe wie die des Filigrans auf dem Reliquienkreuz der belgischen Privatsammlung, dessen Aufenthaltsort heute unbekannt ist.

Es soll an dieser Stelle noch ein zweites, von Courtoy bereits erwähntes Fragment von einem Werk des Hugo von Oignies besprochen werden, ¹⁾ das ebenfalls an einer späteren Arbeit wiederverwendet wurde und sich heute im Diözesanmuseum in Namur befindet. Es ist ein kleines Stück jener Stanze mit der fortlaufenden Spiralranke, die am Buchdeckel, dem Rippenreliquiar und den beiden Reliquienkreuzen vorkommt. In Gold gearbeitet, ist es an Scharnieren als Verschuß der Reliquienkammer einem silbernen Armreliquiar eingefügt, das am Handgelenk die Inschrift trägt: *Brachium Sancti Adriani Martiris 1614*. Nach Courtoy stammt dieses Reliquiar aus der Abtei von Floreffe. ²⁾ Interessant an diesem Stück ist, daß das Fragment einem Schmuckstreifen eingefügt ist, der, wenn auch in einer etwas groben Arbeit, die Stanze des Hugo von Oignies kopiert. Es ist wohl anzunehmen, daß auch diese Nachahmung, die sich ganz deutlich von der sorgfältigen Arbeit des Hugo von Oignies abhebt, wie das ganze Stück aus dem frühen 17. Jahrhundert stammt.

1) Courtoy: *Le trésor*, S.134.

2) Ebenda

Das Reliquiar des Hl.Nikolaus

Auch dieses kleine Reliquiar im Schatz der Soeurs de Notre-Dame in Namur in Form eines Ostensoriums mit stehendem Schaugefäß schreibt Courtoy dem Hugo von Oignies zu.¹⁾ Er geht dabei von den Darstellungen der Drachen aus, die graviert auf der sechseckigen Fassung des heute zylindrischen Kristallbehälters erscheinen,²⁾ und, in Niello ausgeführt, auf den Medaillons des Nodus und dem einen der beiden an Scharnieren befestigten, senkrecht über den Kristall laufenden Bänder. Es sind in Gestaltung und Durchführung dieselben Chimären wie sie auf dem Buchdeckel und dem Namurer Kreuzfuß vorkommen. Vor allem aber gründet diese Zuschreibung auf der für Hugo von Oignies bekannten Darstellung des thronenden Bischofs, der sich auf dem zweiten niellierten Band, das längs des Zylinders läuft, findet und diesmal wieder als Hl.Nikolaus bezeichnet ist durch die Inschrift VAS BEATI NICHOLAI. Sicher wird man für diese Gravuren und Nielli die Hand des Hugo von Oignies in Anspruch nehmen müssen. Eine Zuweisung des Reliquiars als Ganzes an diesen Künstler ist jedoch nicht gerechtfertigt. Wohl dürfte das sechseckige stark eingezogene und in einer schlanken Spitze aufsteigende Dach mit dem Knauf, der aus denselben Blättern gebildet ist wie die Kränze, die den Nodus des Fußes umschließen, von Hugo von Oignies stammen, denn es findet sich auf ihm ein graviertes fortlaufendes Blattmuster, wie auch auf einer der Nodusrippen des Abendmahlskelches, dort allerdings nielliert.³⁾ Die Form des Fußes unterhalb des Nodus mit seinem breit aus der Fußplatte herauswachsenden Hals ist für das 13. Jahrhundert

1) Courtoy: Le trésor, S.45 ff.

2) Vermutlich war der Kristallbehälter ursprünglich ebenfalls sechsseitig und ist erst später durch einen zylindrischen ersetzt worden.

3) Ist nur am Original zu vergleichen

aber kaum denkbar. Viel schlanker steigt in dieser Zeit der Fußhals aus der Platte auf, wie wir es auch bei der Fassung des fatimidischen Glases aus dem Schatz der Soeurs de Notre-Dame in Namur sehen, die Courtoy dem Hugo von Oignies zuschreibt und die im Anschluß behandelt werden soll oder an einem Ziborium in den Musées Royaux in Brüssel aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts.¹⁾ Vor allem aber entspricht die Kräftige, wulstige Profilierung der Fußkante und der Zarge nicht den Gepflogenheiten des 13. Jahrhunderts. Dagegen findet sie sich in ganz ähnlicher Weise und mit derselben Riefelung versehen an jenem Teil des Abenamahlskelches von Affighem in Hekelgem, der dem Fuß vermutlich im 16. Jahrhundert als Erweiterung untergesetzt wurde.²⁾ Aus dieser Zeit dürfte auch der Fuß des Reliquiars des Hugo von Oignies stammen und ist diesem Stück wohl zusammen mit dem Kreuz auf der Dachspitze anmontiert worden. Auch darüber, daß dieses Kreuz, das auf der einen Seite den Gekreuzigten, auf der anderen eine Madonna mit Kind zeigt, nicht der Zeit des Hugo von Oignies angehören kann, äußert sich Courtoy nicht. Ein Vergleich mit dem Kruzifixus auf dem Ziborium in Brüssel, den Courtoy ins 16. Jahrhundert datiert,³⁾ macht deutlich, daß es sich auch bei dem Oignies-Stück um eine Hinzufügung dieses Jahrhunderts handelt.⁴⁾

Was nun die von Courtoy vorgenommene Zuschreibung der Fassung des fatimidischen Glases im Kloster der Soeurs de Notre-Dame in Namur an Hugo von

1) Joseph Destrée: Les Musées Royaux du Parc du Cinquantenaire et de la Port de Hal; a.a.O., ohne Paginierung

2) Siehe oben, S.57 mit Anm.1

3) Ferdinand Courtoy: Le ciboire de Bauduin de Villerece; in: Bulletin des Musées Royaux d'art et d'histoire, Jan.1929, S.48

4) Die Reliquie des Hl.Nikolaus, die das Ostensorium der Inschrift zufolge ursprünglich einmündigen Katen maß, ist heute entfernt. Dafür befindet sich in dem Kristallbehälter an einem Kettchen befestigt ein kleines goldenes Heilig-Blut-Reliquiar, das sich durch seine griechische Inschrift als eine Byzantinische Arbeit ausweist. (Courtoy: Le trésor, S.45 und Fig.29)

Oignies betrifft,¹⁾ so erscheint mir diese problematisch. Einerseits spricht nichts wirklich dagegen, die äußerst sparsame Ornamentik dieses Stückes liefert andererseits aber auch keinen eindeutigen Beweis für die Hand des Hugo von Oignies. Zwar ist der Nodus der dem aus einem runden unverzierten Fuß glatt aufsteigenden Schaft eingefügt ist, mit den ungemusterten Rippen und dem Perldraht, der zwischen diesen entlangläuft demjenigen des Namurer Reliquienkreuzes völlig ähnlich, doch ist diese Form der sonst unverzierten Rippenknoten in jener Zeit bereits so weit verbreitet, daß man in ihm nicht ein gültiges Kriterium für die Kunst des Hugo von Oignies erblicken kann. Und ebenso kommen auch die schmalen Blattfriese am oberen und unteren Rand der Fassung, die die gleichen sind wie die des Rippenreliquiars, an anderen Werken vor, die sicher nicht von Hugo von Oignies gearbeitet sind. Man vergleiche etwa ein Reliquiar des Victoria und Albert-Museums in London, von dem noch zu reden sein wird. Was sonst noch für Hugo von Oignies sprechen könnte, sind die Riefelungen an den Kanten der drei im übrigen ohne Schmuck belassenen Bänder, die wie bei dem Nikolaus-Reliquiar an Scharnieren befestigt über den Becher laufen. Solche Randriefelungen kommen im Werk dieses Künstlers öfters vor, zum Beispiel an den Fußlanzettens vom Abendmahlskelch und Rippenreliquiar oder am Inschriftenband des Buchdeckels. Dies ist aber alles, was sich an diesem Stück an Dekor findet, denn auch der in Form eines stark eingezogenen Kegeldaches gestaltete Deckel ist ohne Verzierung. Im allgemeinen ist man von den Werken des Hugo von Oignies eine sehr viel reichere Ornamentierung gewöhnt. Da sich dieses Stück jedoch im Schatz des ehemaligen Klosters von Oignies befindet, ist es dennoch möglich, oder sogar wahr-

1) Courtois: Le trésor, S.64

scheinlich, daß es unter den Händen des Hugo von Oignies entstanden ist.¹⁾

Die Scheibenreliquiare

Das Kloster der Soeurs de Notre-Dame in Namur besitzt fünf Scheibenreliquiare. Vier von ihnen sind in Größe²⁾ und der Grundform eines Vierpasses einander sehr ähnlich, in der Einzeldurchführung aber immer wieder variiert. Das fünfte und weitaus größte³⁾ dagegen zeigt die Form eines Sechspasses. Noch ein sechstes, ebenfalls vierpaßförmiges Scheibenreliquiar gehörte wie diese zum Schatz des ehemaligen Klosters von Oignies. Es enthielt Reliquien der Hl. Marie von Oignies und wurde darum bei der Auflösung des Klosters im 19. Jahrhundert vom letzten Prior nach Nivelles, dem Heimatort der Hl. Marie, in die Nikolaus-Kirche geschenkt, von wo es 1903 in die Musées Royaux in Brüssel gelangte.⁴⁾ Diese sechs Reliquiare hat die Forschung von je einhellig dem Hugo von Oignies zugewiesen. Lediglich Marquet de Vasselot hat sich gegen eine solche Zuschreibung ausgesprochen, da die Stücke nicht die für Hugo von Oignies charakteristischen Filigrane aufwiesen.⁵⁾

-
- 1) Im Schatz der Soeurs de Notre-Dame in Namur befindet sich noch ein zweiter fatimidischer Becher in einer Goldfassung des 13. Jh., die der anderen sehr ähnlich ist. (Courtoy: Le trésor, S. 65/66, Fig. 47) Zwischen den Rauten der beiden Nodi sind jedoch gegossene Blättchen eingelegt, die ihrer Form nach später sind als diejenigen des Hugo v.O. und sich auch an dem gegen die Mitte des Jahrhunderts entstandenen Fußreliquiar des Hl. Nikolaus (Courtoy: Le trésor, S. 72/73, Fig. 47) und dem aus derselben Zeit stammenden großen Nikolausreliquiar (Courtoy: Le trésor, S. 76 ff, Fig. 66) finden. Daher dürfte eine Ansetzung auch dieses Stückes gegen die Mitte des Jhs. richtiger sein als ins erste Drittel, wie Courtoy will. Auf jeden Fall ist es nicht von der Hand des Hugo v.O.
 - 2) Diese 4 Reliquiare haben nach Courtoy einen Durchmesser von 19 - 22 cm. (Le trésor: S. 50, 53, 55 und 56)
 - 3) Durchmesser 39 cm (Le trésor, S. 59)
 - 4) Courtoy: Le trésor, S. 122
 - 5) Jean-Joseph Marquet de Vasselot: a.a.O., S. 935

Am einfachsten gestaltet ist eines der beiden Andreas-Reliquiare.¹⁾ Die Vorderseite dieses Vierpasses ist ganz gleichmäßig mit einem einfachen, dem Grunde aufgelöteten Filigran bedeckt. Dazwischen liegen in auch farblich völlig regelmäßiger Anordnung Kristalle und Edelsteine. In der Mitte verschließt ein quadratisches Türchen mit der niellierten Darstellung des Hl. Andreas die Reliquienkammer, das von einem gravierten Inschriftenband umlaufen ist mit dem Text: IN: HOC VASCULO: CONTINENT(UR) RELIQUIE: BEATI: ANDREE: APOSTOLI: Die Rückseite ist wie bei allen anderen Stücken auch von einer einzigen vergoldeten Kupferplatte bedeckt, die hier die gravierte Darstellung einer Majestas Domini inmitten eines feinen, ebenfalls gravierten Rankenwerks, umgeben von den vier Evangelistensymbolen zeigt.

Das Scheibenreliquiar der Hl. Margarete zeigt eine sehr viel reichere Vorderseite.²⁾ Hier ist das Quadrat des Vierpasses, wie auch jede der mit Filigran und Steinen besetzten Rundungen einzeln von einem Perldraht gerahmt, so daß diese wie gesondert dem Quadrat angefügt erscheinen. Diesem ist nun eine über Eck gestellte, ebenfalls quadratische Platte mit einem gravierten Rankenornament aufgeheftet, an deren Rändern die gravierte Inschrift entlangläuft: + VASCULUM: SANCTE: MARGARETE: VIRGINIS: ET: MARTIRIS: ORATE: P(RO) ME FACTORE. Die wiederum quadratische Öffnung der Reliquienkammer wird von einer Grubenschmelzplatte an Scharnieren verschlossen, die in einem wieder auf der Spitze stehenden Quadrat ein griechisches Kreuz zeigt. Die Rückseite des Reliquiars trägt die gravierte Darstellung der stehenden Margarete, umgeben von Laubranken.

An der Vorderseite des Hubertusreliquiars³⁾ ist

1) Courtoy: Le trésor, S.55/56

2) Ebenda, S.47 ff.

3) Ebenda, S.51 ff.

das Quadrat nicht nur von den halbrunden Pässen durch einen Perldraht angesetzt, sondern durch eine schmale Seitenschräge leicht erhöht. Auf seiner geraden Oberfläche ist dann die gleiche Form des Vierpasses noch einmal, aber kleiner angebracht. Doch ist es diesmal nicht mit Filigran besetzt. Die Pässe sind von einer Stanze mit zwei gegenständigen Blattspiralen bedeckt, die mit den Spiralranken des Buchdeckels und des Rippenreliquiars zwar nicht identisch, aber verwandt sind.¹ Das innere Quadrat zeigt rund um den ovalen Kristall, der als Verschuß an Scharnieren vor der Reliquienkammer liegt, ein graviertes Blattmuster. Auf seiner Schräge läuft die Inschrift: + IN HOC : VASCULO : SUNT : RELIQUIE : SANCTI : HUBERTI : EP(ISCOP)I : Der hier genannte Hubertus erscheint dann als Ganzfigur auf der Gravur der Rückseite.

Bei einem zweiten Andreas-Reliquiar² ist das mit einem gravierten Rankenmuster bedeckte Quadrat des Vierpasses an den Ecken beschnitten und dort mit gestanzten Palmetten besetzt, wie sie ganz ähnlich auch auf der Oberseite des Namurer Kreuzfußes vorkommen. Der innere, hier allerdings auf der Spitze stehende Vierpaß ist der gleiche wie der des Hubertusreliquiars, nur daß hier die quadratische Mitte keinen schrägen Rand hat. Die Inschrift: HIC : EST : DENS : ANDREAE : APOSTOLI umläuft es wie auch bei dem anderen Stück einfach am äußeren Rand. Die Rückseite zeigt eine gravierte Andreasgestalt.

Am elegantesten von diesen Scheibenreliquiaren ist die Vorderseite des Brüsseler Stückes gestaltet.³ An das mit gravierten Ranken verzierte Mittelquadrat, in das eine rechteckige Grubenschmelzplatte als Türchen eingelassen ist, sind

1) Siehe oben, S.127.

2) Courtoy: Le trésor, S.53 ff.

3) Ebenda, S.122 ff.

spitzbogige Pässe eingesetzt. Diesen auf Lücke angeordnet scheinbar unter ihnen herauswachsend setzen dann die großen Rundpässe an. Die Inschrift HIC : EST : IUNCTURA : BEATE : MARIE : DE : OIGNIES läuft oberhalb der Schräge am Rand des Quadrates entlang. Im Unterschied zu den anderen trägt dieses Stück keine Darstellung der in der Inschrift genannten Heiligen, auf der Rückseite erscheint vielmehr die des thronenden Christus.

Auch bei dem großen, sechspaß- oder eher blütenförmigen Martins-Reliquiar ¹⁾ fehlt eine Darstellung des Titelheiligen. Seiner Rückseite ist ziemlich lieblos die Gravur einer thronenden Muttergottes mit Kind eingefügt. Seine Vorderseite wird in der Hauptsache gegliedert durch eine schmale silberne Stanze mit einem Blattmuster, die einen Kreis umschreibt. An ihrer äußeren Kante schließen die sechs Rundpässe an, in deren Zwickel wieder jene Palmetten eingefügt sind, die sich auch an dem einen der beiden Andreas-Reliquiare finden. In der Mitte des Kreisrunds ist dem zarten, hohl gearbeiteten Schneckenfiligran, das am nächsten dem des Brüsseler Reliquienkreuzes zu vergleichen ist, eine sechseckige Platte mit gravierten Ranken und der folgenden Inschrift eingesetzt: + HIC : EST : IUNCTURA : MARTINI : POLLICIS : UNA : + ORATE P(RO) ME FACTORE. Das quadratische Türchen vor der Reliquienkammer ist mit der gleichen Blattstanze bedeckt wie die Schnittpunkte der Balken auf den Rückseiten der beiden Reliquienkreuze des Hugo von Oignies in Namur und Brüssel.

Die Randbeschläge aller dieser Scheibenreliquiare sind aus glattem, ungemusterten Silber. Teilweise sind sie ausgebrochen, so daß der Eichenholzkern sichtbar wird, dem die Goldschmiedearbeiten aufmontiert sind.

Wenn schon in der Ornamentik die Verwandtschaft

1) Courtoy: Le trésor, S.57 ff.

mit den anderen Werken vorhanden ist, so verbinden sich diese Scheibenreliquiare vor allem durch den Stil ihrer figürlichen Darstellungen dem Oeuvre des Hugo von Oignies. Es sind wieder Gestalten in stoffreiche, vielfach gefältete Gewänder eingehüllt. Wie nahe sie den Figurenschöpfungen von den gesicherten Werken stehen, wird vielleicht am deutlichsten bei einem Vergleich der Majestas Domini vom Brüsseler Scheibenreliquiar mit der gleichen Darstellung vom Buchdeckel. Die Art, wie an der Gravur das Gewand in breiten, parallelen Faltentälern zwischen den schmalen Faltenrücken über Brust und besonders den merkwürdig gesenkten Segensarm verläuft, ist der plastischen Arbeit so verwandt, - man vergleiche auch mit der Figur des Johannes von der anderen Einbandhälfte - daß sich schon allein daran eine Zuschreibung an Hugo von Oignies vornehmen ließe. In der Zeichnung des Kopfes und der Gestaltung der Beinpartie, die hier ja anders ist als bei dem Christus des Buchdeckels, steht diese Figur der Gestalt Gottvaters von der Trinitätsdarstellung der Patene ganz besonders nahe. Oder betrachtet man die schematisierte Zeichnung der schmalen, langen Falten im Gewand des Christuskindes vom Martinsreliquiar, die den Stoff wie geschlitzt aussehen lassen, so findet diese sich schon an den Niellen des Buchdeckels, ausgeprägter aber noch an den Blau-Gold-Schmelzen des Namurer Reliquienkreuzes. Die Art, wie das Gewand der Muttergottes sich über der Brust und am rechten, erhobenen Arm bauscht, verleiht dem Körper in demselben Maße Volumen, wie bei den getriebenen Figuren des Buchdeckels. Das Gewand erscheint auch hier mehr wie von innen gebläht, als daß es sich von außen über die feste Struktur des Körpers legte, was der Figur den eigentümlich weichen und knochenlosen Charakter gibt.

Die niellierte Figur des Hl. Andreas von der Vorderseite des einen der beiden Andreas-Reliquiare

findet seine Parallele in der gleichen Figur auf dem Abendmahlskelch. In Körperhaltung, der Führung des Gewandes und dem Faltenstil sind diese beiden Darstellungen so ähnlich, daß die eine als die Wiederholung der anderen erscheint, wie wir es im Werk des Hugo von Oignies schon öfters beobachten konnten. Die Körperproportionen allerdings sind andere. Der Andreas vom Reliquiar ist schlanker, höher aufgewachsen, sein Kopf ist nicht ganz so wuchtig, wenn er auch von einer gewaltigen Haar- und Barttracht gerahmt wird. Doch spricht dies durchaus nicht gegen die Autorschaft des Hugo von Oignies, denn die breiten, untergesetzten Figuren vom Abendmahlskelch kommen in seinem Werk kein zweitesmal mehr vor, auch diejenigen vom Buchdeckel sind ja schlanker proportioniert. Die dem Niello vom Reliquiar fast völlig gleiche Gravur des zweiten Andreas-Reliquiars zeigt dagegen eine Gestalt, die in ihrem hoch aufgeschossenen Wuchs, ihrer Schmalschultrigkeit unter den Figurenschöpfungen des Hugo von Oignies keine Parallele findet. Es sieht so aus, als wäre sie bei der Übertragung vom kleineren Vorbild ins Große in die Länge gezogen worden. Doch scheint auch sie dennoch von derselben Hand entstanden.

Es gibt über das Stilistische hinaus ein Merkmal, das alle gezeichneten Figuren des Hugo von Oignies miteinander verbindet, sowohl die Niellen vom Buchdeckel und Abendmahlskelch wie die Gravuren von den Scheibenreliquiaren: die Zeichnung der Gesichter. Die Augen mit dem im inneren Winkel ansetzenden Brauenbogen und der den Tränensack bezeichnenden Linie, der Mund mit seiner Kerbe in der Unterlippe und den kleinen Querstrichen in den Winkeln und das durch einen kräftigen Bogen und einem Punkt gekennzeichnete Kinn finden sich bei allen diesen Figuren völlig gleich wieder. Allerdings läßt sich dies nur an den Originalen selbst verfolgen, auf den Abbildungen lassen sich so winzige Details kaum erkennen. Auch die Art,

in der Hände und Füße wiedergegeben sind, verbindet alle diese Figurenzeichnungen miteinander.

So ist auch der Kopf der Hl. Margarete trotz der etwas unglücklichen Wiedergabe des Haares, die der Drehung des Kopfes ins Dreiviertelprofil nicht entspricht, dem der Madonna des Martinsreliquiars so ähnlich, daß man die Verwendung einer Schablone annehmen könnte, wäre er nicht im Format von diesem unterschieden. Auffallend nahe steht dieser Kopftypus demjenigen der Ekklesia aus dem Skizzenbuch des Villard de Honnecourt. Dies kann kein Zufall sein. Von der Betrachtung des gesicherten Werkes des Hugo von Oignies her wissen wir, daß sowohl seine, als auch die Figurenschöpfungen des Villard der gleichen Stilgruppe, der des frühgotischen "Klassizismus" angehören, und man wird daher annehmen müssen, daß beide Künstler verwandte Vorlagen benutzt haben.

Der Hinweis auf eine Verwandtschaft der Gravuren der Scheibenreliquiare des Hugo von Oignies mit den Zeichnungen des Villard de Honnecourt wurde nicht erst von Courtoy gemacht,¹⁾ sondern schon sehr viel früher von Jules Helbig.²⁾ Tatsächlich steht keines der übrigen Werke des Hugo von Oignies den Zeichnungen des Villard so nahe, wie gerade die Madonna vom Martinsreliquiar und nicht nur im Typus des Kopfes, ebenso in der Gewandbehandlung, der Faltengebung wie in der Gesamtkonzeption. Dies kann jedoch nicht heißen, daß es sich hier um etwas Entwickelteres handelt. Der Zusammenhang mit dem gesicherten Werk bleibt gewahrt, wie schon in der weichlichen, unakzentuierten Körperauffassung deutlich wird. Hermann Schnitzler hat im Gegenteil in dieser Madonnen-darstellung noch deutliche Einwirkungen des Chartreser Stils gesehen: "Sie ist aus der Stilauf-

1) Courtoy: Le trésor, S. 59 und 61

2) Jules Helbig: La sculpture et les arts plastiques au Pays de Liège, Bruges 1890, S. 78

fassung der Holzmadonna von Oignies abgeleitet, steht aber in vielen Einzelheiten schon auf einer späteren Stufe, die sich von Reims herleitet."¹⁾ Den Zusammenhang dieser schönen Holzmadonna, die aus dem ehemaligen Kloster Oignies stammen soll und sich heute in der Sammlung Blumenthal in New York befindet, mit Chartres hat schon Joseph Destrée betont,²⁾ doch steht meines Erachtens unsere Gravur sowohl den getriebenen Figuren des Buchdeckels des Hugo von Oignies als auch der Ekkesiazeichnung des Villard de Honnecourt näher als dieser Holzmadonna und damit mehr Reims als Chartres. Denn auch in der Faltengebung bleibt der Zusammenhang mit den übrigen Figurendarstellungen des Hugo von Oignies gewahrt, wenn die Gewänder hier auch in ein dichteres, feineres Geriesel von Falten gebracht sind. Es sind wieder die sichelförmigen Mulden zwischen vortretenden runden Stegen, deren Plastizität dadurch erhöht wird, daß die Faltentäler ganz leicht aus dem Metall ausgehoben und etwas gerauht sind, so daß sich matte Schattenzonen ergeben. Dies kommt der malerischen Auffassung der Niellen vom Abendmahlskelch näher als der strengeren, mehr architektonischen Faltengebung der Holzmadonna. Die Unterschiede, die sich zwischen den Gravuren der Scheibenreliquiare und den Figuren vom Buchdeckel und Abendmahlskelch ergeben, scheinen mehr qualitative als stilistische zu sein. Es ist unverkennbar, daß Hugo von Oignies gerade im kleinen Format sein Bestes zu geben vermag. Dies zeigt sich schon, bei allen stilistischen Unterschieden, bei seinen plastischen Arbeiten, den Stanzen vom Rippenreliquiar und den getriebenen Figuren vom Buchdeckel und es bestätigt sich an seinen Niellen und Gravuren. Wir brauchen nur noch einmal die bis ins kleinste Motiv einander gleichen Andreas-

1) Hermann Schnitzler: a.a.O., 1934, S.101/102

2) De Maagd en het Kind; in: Onze Kunst, Deel XLI 1925, S.126 und Fig. 2, 3

figuren zu vergleichen, um zu sehen, wieviel kraftvoller in der Gestaltung das kleine Niello ist und darin den Figuren des Abendmahlskelches näher. Der gravierte Andreas wirkt dagegen wie in die Länge gezogen, schwächlich und spannungslos. Es ist etwa dasselbe Verhältnis wie zwischen den Figuren des Rippenreliquiars und den getriebenen vom Buchdeckel. Und den gleichen Eindruck von Leere und Ausdrucksarmut vermitteln auch die Figuren der Margarete und des Hubertus. Es ist ihnen nicht gegeben, mit ihrem äußeren Format auch innerlich zu wachsen.

Eine Ausnahme hierin bildet allerdings die Gestalt des thronenden Christus auf der Rückseite des einen der beiden Andreasreliquiare. Doch sind hier auch im Stilistischen so beträchtliche Unterschiede zu den übrigen Figurenschöpfungen des Hugo von Oignies zu beobachten, daß man seine Hand in Frage stellen würde, schlosse sich diese Figur in der Zeichnung des Gesichtes, der Hände und Füße nicht eindeutig dem Oeuvre dieses Meisters an. Auch das, was man die Handschrift nennen kann, die handwerkliche Durchführung und hohe Qualität lassen kaum einen Zweifel daran, daß es sich auch hier um eine Arbeit des Hugo von Oignies handelt. Die kräftige, das Gewand in große Bahnen gliedernde Faltengebung, wie sie vergleichsweise bei der Majestas Domini-Darstellung des Brüsseler Scheibenreliquiars findet, ist hier aufgegeben zu Gunsten einer zarteren, sparsameren, aber sehr viel lebendigeren Binnenzeichnung. Die vielfach parallellaufenden Sichelfalten und tiefen Mulden sind hier kaum mehr anzutreffen. Das Gewand ist aus einem feineren, dünneren Stoff, der in weichen Überschlügen mit welligen Säumen fällt. Von einer Schematisierung, wie sie in der Faltengebung des Hugo von Oignies leicht eintritt, ist hier nichts zu finden. Die Figur ist kräftig, aber nicht wuchtig und von dem antikisierenden Körpergefühl ist ihr nichts verloren gegangen. Im Gegenteil,

bei keiner zweiten Figurenschöpfung des Hugo von Oignies ordnet sich das Gewand in seinem Fall so lebendig dem Verlauf des Körpers unter. Beinahe befremdlich aber wirkt an diesem Stück, daß nicht allein die niellierte Andreasgestalt seiner Vorderseite sich nicht dem Stil der Christusfigur, sondern dem des übrigen figürlichen Werkes des Hugo von Oignies anschließt, daß sich darüber hinaus unmittelbar neben dieser sich ein kleiner Matthäusengel befindet, der in seiner Steifheit wohl am ehesten mit den Blau-Gold-Schmelzen des Namurer Reliquienkreuzes zu vergleichen ist. Dies Nebeneinanderstellen von vermutlich erneuten Anregungen von außen und wie es scheint älteren Wiederholungen an ein und demselben Stück erschwert die Beurteilung. Denn handelte es sich hier bei der Christusgestalt um eine echte Weiterentwicklung der stilistischen Möglichkeiten dieses Meisters, so müßte sie doch alle Figurendarstellungen dieses Stückes in sich einschließen. Es scheint mir daher, daß Hugo von Oignies das jeweilige ihm zur Verfügung stehende Vorbild zwar mit einem außerordentlichen Einfühlungsvermögen nachschaffen, nicht aber dessen Stil sich wirklich zu eigen machen konnte. Nur so ließe sich erklären, daß wir in seinem Werk stilistisch so verschiedenartige Darstellungen finden, wie die getriebenen Figuren des Buchdeckels, die Niellen vom Abendmahlskelch, einen Christus wie diesen hier und schließlich die Stanzen vom Rippenreliquiar, andererseits aber auch so viele fast wörtlich Wiederholungen wie die Kreuzigungsdarstellungen und die Kruzifixe, die Bischofs- und Andreasgestalten.

Und gerade in diesem Auseinanderfallen des figürlichen Werkes des Hugo von Oignies in großartige Schöpfungen und stilistisch weit geringere Abwandlungen und Wiederholungen liegt die wesentliche Schwierigkeit begründet, eine stilistische und zeitliche Aufeinanderfolge seiner Werke zu

erkennen. Weit eher läßt sich an den Rankenhintergründen dieser Gravuren eine Entwicklung ablesen. Zart und kleinteilig rankt sich das Geäst um die Christusgestalt des Namurer Reliquiars, greifen in ungezwungener, lockerer Bewegung die einzelnen Abzweigungen in die freien Räume zwischen den Armen und dem Kopf der Figur ein, so daß diese ganz von diesem Geäst umspielt ist, ohne von ihm bedrängt zu werden. Sieht man dagegen, wie die Margarete oder der Hl. Hubertus von den dicken Ästen mit den großformigen Blättern beinahe eingekeilt und in ihrer Bewegungsfreiheit behindert erscheinen, so zeigt sich darin eine Entwicklung von eben diesen Stücken, die auch in den Figuren schwächer sind, zu der Majestas Domini-Gravur hin. Wenn auch an den drei übrigen Scheibenreliquiaren die Bewegung des Rankenwerks bereits freier geworden ist, so steht es doch dem des Hubertus- und des Margaretenreliquiars noch wesentlich näher als dem mit der Christusgestalt. Vor allem auch in der Form der einzelnen Blätter. Denn hier finden sich neben den gotischen vielfach gelappten Blättern noch große aus symmetrisch gegenseitig einander zugeordneten Blattständen, die einer älteren, dem Romanischen entwachsenen Kunst angehören. Auf der Gravur der Namurer Majestas Domini hingegen sind diese fortgelassen, die Ranken sind einheitlich mit einem rein gotischen Blattwerk besetzt. Von daher würde sich ergeben, daß diese Gravur von allen Scheibenreliquiaren die späteste sein muß, diejenigen mit der Margarete und dem Hubertus aber am Anfang stehen. Ein Vergleich aber dieser spätesten Gravur mit den Stanzen vom Rippenreliquiar zeigt einen so wesentlichen stilistischen Unterschied, bindet die Christusfigur doch so stark an die übrigen, aus dem Geist des antikisierenden Stils geschaffenen Figurendarstellungen des Hugo von Oignies, daß sie vor 1238, dem Entstehungsjahr des Rippenreliquiars, entstanden sein dürften.

Ferdinand Courtoy hält es für möglich, daß das Brüsseler Stück, das Reliquien der sel. Marie von Oignies enthalten hat, anlässlich einer feierlichen Translation dieser Heiligen im Kloster von Oignies im Jahre 1226 entstanden ist.¹⁾ Es gibt zwar keinerlei Dokumente, die eine solche Annahme zu stützen vermöchten, immerhin könnte sie jedoch richtig sein. Wenn wir daher dieses Reliquiar 1226 ansetzen, so müßte das Andreasreliquiar mit dem thronenden Christus zwischen 1226 und 1238 entstanden sein, diejenigen der Hl. Margarete und des Hl. Hubertus als die noch weniger entwickelten dann vor dem Jahre 1226. Eine genauere Datierung, auch für die drei übrigen Scheibenreliquiare, die dann zwischen diesen frühesten und dem späteren Andreasreliquiar entstanden sein müssen, läßt sich, ohne die Dinge zu pressen, vorläufig nicht finden.

Im Vergleich mit den übrigen Werken, mit deren meist architektonischem Aufbau Hugo von Oignies sich als ein fortschrittlicher, den Strömungen der Zeit aufgeschlossener Künstler zeigt, hält er in der formalen Beschaffenheit seiner Scheibenreliquiare am stärksten an der Tradition des 12. Jahrhunderts fest. So weit der heutige Bestand an Reliquiaren dieser Art und ihre Nennungen in Inventaren erkennen lassen, scheint es sich nach der Feststellung von Joseph Braun bei diesen um eine Besonderheit des späten 12. und der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu handeln.²⁾ Doch scheint auch ihr Verbreitungsgebiet ein ziemlich beschränktes zu sein, denn die meisten dieser Stücke sind maasländischen Ursprungs und befinden sich größtenteils auch heute noch in diesem Gebiet. Karl H. Usener hat bereits die Vermutung ausgesprochen, daß der Typus dieser Scheibenreliquiare im Maasland ausgebildet worden sei, da sie hier

1) Courtoy: Le trésor, S.124.

2) Joseph Braun: a.a.O., 1940, S.295

früher und weit häufiger auftraten als in anderen Kunstlandschaften. Vergleicht man die Werke des Hugo von Oignies mit den sicher in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts gehörigen Stücken im Diözesanmuseum in Lüttich, dem Musée archéologique und im Schatz der Kathedrale in Namur wie auch mit dem wohl schon im 13. Jahrhundert entstandenen, aber ebenfalls maasländischen Reliquiar im Cluny-Museum in Paris, so wird ihr Zusammenhang mit diesen älteren Arbeiten so deutlich, daß sich ein näheres Eingehen auf Einzelheiten erübrigt. Neu gegenüber diesen scheint dagegen die Gestaltung der Rückseite zu sein, die bei Hugo von Oignies als eine einheitliche Bildfläche behandelt ist. Wohl zeigt auch eines der Namurer Stücke auf seiner Rückseite nur die eine Gestalt des Hl. Stephanus als Braunfirniszeichnung, doch nur klein in der Mitte als Halbfigur und von einer Inschrift gerahmt. Auch spielt die Ornamentik hier eine andere Rolle. Ein zweites Stück in demselben Museum aber zeigt innerhalb einer Gliederung, die derjenigen der Vorderseite entspricht, ein ikonographisches Programm mit den Halbfiguren der Tugenden und Evangelistensymbolen.¹⁾ Ein weiteres dieser Scheibenreliquiare im Musée archéologique in Namur, ebenfalls eine maasländische Arbeit des 12. Jahrhunderts,²⁾ enthält bei einer ganz ähnlichen Gliederung der Rückseite in den Pässen die Halbfigurendarstellungen der vier Heiligen, deren Reliquien sich in seinem Inneren befinden.³⁾ Auch die Scheibenreliquiare des Hugo von Oignies enthalten mehr als nur eine Heiligenreliquie. Überall unter den großen Kristallen liegen kleine Pergamente, die die darunter be-

1) Karl H. Usener: a.a.O., 1957, S. 61 Anm. 8

2) Auch die Vorderseite ist in das ikonographische Programm mit einbezogen: in der Mitte befindet sich ein Agnus Dei, in den Pässen zwei Tugenden. Die Figuren der beiden andren Pässe sind verloren.

3) Laut Beschriftung des Museums.

4) Auf den Pässen der Vorderseite erscheinen Engelhalbfiguren in Medaillons.

findlichen Reliquien nennen. Wenn Hugo von Oignies jeweils den Heiligen, von dem die Hauptreliquie stammt, allein, in Ganzfigur und stehend darstellt, so geht er damit weit über das Romanische der älteren Stücke hinaus. Es ist die Großplastik, von der die Möglichkeiten einer solchen repräsentativen Darstellungsweise ausgehen.¹⁾

Schließlich bleibt noch die Frage nach den farbigen, ornamentalen Grubenschmelzplatten zu beantworten, die als einzige im Werk des Hugo von Oignies bei zweien der Scheibenreliquiare, dem Brüsseler Stück und dem Margaretenreliquiar als Verschlüsse der Reliquienkammern eingesetzt sind. Daß sie darum, weil dieser Goldschmied allgemein das Niello bevorzugt hat, notwendigerweise nicht von seiner Hand stammen, wie Destrée angenommen hat,²⁾ ist nicht zwingend. Wir wissen, wie vielseitig Hugo von Oignies in der Anwendung der verschiedenen Goldschmiedetechniken war, außerdem beweisen uns die figürlichen Blau-Gold-Schmelze vom Namurer Reliquienkreuz, daß er auch Emails gearbeitet hat. Grundsätzlich könnten daher auch diese beiden Platten durchaus von seiner Hand sein. Dennoch halte auch ich es für wahrscheinlich, daß sie nicht von Hugo von Oignies stammen, wenn auch aus anderen Gründen. Natürlich ist ihre Beurteilung bei dem völligen Mangel an sicheren Vergleichen schwierig, doch fällt zunächst ihre weitgehende Verschiedenheit auf. Die Platte des Brüsseler Reliquiars zeigt jene geometrische Zeichnung, wie sie von Nikolaus von Verdun bereits an seinem Klosterneuburger Altar ausge-

1) Im Cluny-Museum in Paris befindet sich ein Scheibenreliquiar aus der ehem. Slg. Spitzer, das einem Ständer aufmontiert ist und das Molinier in seinem Katalog der Slg. Spitzer ins Ende des 12. Jh. datiert. Auch dasjenige des Reimser Kathedralschatzes hat einen Ständer. (Siehe oben, S. 80) Diese Sonderform der Scheibenreliquiare geht schon auf ältere Voraussetzungen zurück, denn das Heinrichsreliquiar des Welandus, eine sächsische Arbeit aus der 2. Hälfte des 12. Jh. (Georg Swarzenski: a. a. O., S. 346 ff), das sich heute im Louvre befindet, zeigt einen ganz ähnlichen Aufbau.

2) Joseph Destrée: a. a. O., 1904, S. 26

bildet wurde und in den nachfolgenden Jahrzehnten bis zu dem Zeitpunkt, da der Grubenschmelz ganz aus dem Gebrauch kommt, in allen lothringischen Werkstätten vorherrscht. Destrée vergleicht dieses Stück auch mit den Schmelzen des Tournaier Marienschreins des Nikolaus von Verdun.²⁾ Nach dem stilistischen Befund könnte es daher durchaus gleichzeitig mit dem Reliquiar und darum von der Hand des Hugo von Oignies sein. Was jedoch dagegen spricht, ist die geringe Qualität dieser etwas groben Arbeit. Immer wieder bestechen die Werke des Hugo von Oignies, jenseits ihrer rein künstlerischen Aussagekraft, durch ihre hervorragende handwerkliche Qualität. Es ist schwer vorstellbar, daß ein Meister, der in der verwandten Technik des Niellierens so Ausgezeichnetes geleistet hat wie die Fußblanzetten des Abendmahlskelchs, im Grubenschmelz eine so schwache Arbeit fertigen soll. Es scheint daher wahrscheinlich, daß es sich hier um ein vielleicht gestiftetes oder von einem älteren Werk stammendes und wieder verwendetes Stück handelt.

Die Schmelzplatte des Margaretenreliquiars ist weitaus besser gearbeitet. Nach den Blattformen in den Ecken und den Lilienenden des griechischen Kreuzes mag sie wohl in die ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts gehören, ihre Zeichnung aber ist für das Rhein-Maasgebiet ungewöhnlich. Zumindest ist mir nichts Vergleichsbares bekannt. Es ist kaum möglich, zu entscheiden, ob diese Schmelzplatte von Hugo von Oignies gearbeitet wurde oder nicht, da sich in seinem Werk keine sicheren Vergleichsstücke finden. Die Blau-Gold-Emails des Namurer Reliquienkreuzes bleiben damit die einzigen, die sicher von seiner Hand stammen.

Damit ist das Oeuvre des Hugo von Oignies in dem,

1) Um die Mitte des 13. Jh. mit der Übernahme von Elementen der gebauten Architektur in die Goldschmiedekunst.

2) Joseph Destrée: a.a.O., 1904, S. 26

was heute noch erhalten ist, behandelt. Es sollen nun noch kurz einige Werke erwähnt werden, die von der Forschung dem Hugo von Oignies zugeschrieben, aber sicher nicht von seiner Hand sind. Da ist zunächst ein Siegel des Klosters von Oignies, das sich mit dem größten Teil der Urkunden des Klosters im Staatsarchiv in Mons befand, 1940 aber infolge von Kriegseinwirkungen vernichtet wurde. Edouard Poncelet veröffentlichte mit den Akten von Oignies auch dieses Siegel, datierte es ins erste Viertel des 13. Jahrhunderts und schrieb es dem Hugo von Oignies zu mit der Begründung, die stehende Bischofsgestalt auf seiner Vorderseite zeige die gleiche Eigentümlichkeit der im Verhältnis zum übrigen Körper zu großen Segenshand wie auch die Darstellung des Hl. Nikolaus auf dem Buchdeckel des Hugo von Oignies und die des Hl. Foillanus auf dem Fragment in Fosses.¹⁾ Es ist natürlich nicht ganz einfach, den Stil dieses abgenutzten Siegels nach der nicht sehr scharfen Abbildung zu beurteilen, doch scheint er mir dennoch anders als der des Nikolaus vom Buchdeckel und ebenso der des thronenden Bischofs vom Rippenreliquiar, der ja den Typus der Siegeldarstellungen rein vertritt.²⁾ Die von den Armen herabfallenden Falten der Kasel sind feiner und grätiger, an den Säumen bilden sich nicht die weichen Umschläge. Über der stärker als bei dem Bischof des Reliquiars vorgewölbten Brust legt sich die Kasel glatt an ohne die vielen runden Falten. Auch der um den Hals sich legende Kragen der Dalmatik ist anders gebildet als bei allen Bischofsfiguren des Hugo von Oignies. Schließlich ist auch die Kopfform mit der kräftig vorspringenden Stirn eine andere. Vor allem aber spricht auch die Inschrift, die das ovale Siegel umläuft,

1) Edouard Poncelet; a.a.O., S. LXIX

2) Courtoy betont gerade die Verwandtschaft dieses Siegels mit dem Bischof vom Rippenreliquiar und verweist gleichzeitig auf die Zuschreibung Poncelets (Le trésor, S. 31 Anm. 1)

gegen Hugo von Oignies. Sie lautet: SCS NICHOLA' PATRON' ECCLE' DE OIGNEEZ.¹⁾ Wohl ist die Schreibung des Klostersnamens mit der Endung EEZ für das 13. Jahrhundert belegt,²⁾ doch wissen wir aus den Inschriften des Abendmahlskelchs und des Brüsseler Scheibenreliquiars, daß Hugo von Oignies sich der auch heute üblichen Schreibweise HILLES bedient.³⁾ Es ist daher kaum anzunehmen, daß er ihn hier auf dem Siegel anders geschrieben haben würde, wenn es von seiner Hand wäre. Das Gegensiegel mit dem Gotteslamm in der Umschrift +ANNUS DEI gibt keinerlei weitere Aufschlüsse über dieses Stück.

Im Domschatz von Chieri in Piemont (Italien) befindet sich ein Andreas-Reliquiar, das N.Gabrielli 1939 als ein Werk des Hugo von Oignies veröffentlichte.⁴⁾ Es hat die Form eines Schreingiebels, der von zwei gegossenen Drachen getragen wird. Auf seiner Vorderseite steht die getriebene Gestalt des Hl.Andreas vor einem gravierten Hintergrund, dessen Rankenmuster eine weitgehend Ähnlichkeit zeigt mit den gravierten Ranken vom Fuß des Reliquiars in Form einer Taube im Schatz der Soeurs de Notre-Dame in Namur, das Courtoy um die Mitte des 13.Jahrhunderts ansetzt.⁵⁾ Auf der gravierten Rückseite erscheint ein knieender Mönch, der einem zweiten die Füße wäscht und über dessen Haupt ein Engel mit einer Krone herabschwebt. Während die getriebene Figur von der Vorderseite etwas plump und provinziell wirkt, ist diese Gravur weit besser und fortgeschrittener. Die schlanken, schmalen Figuren mit den flach über die Brust fallenden Gewändern, den scharf und eckig gebrochenen Gewandfalten gehen weit hinaus über

1) Edouard Poncelet: a.a.O., S.LXIX

2) Dom Uramer Berlière: a.a.O., S.450

3) Siehe oben S.24 und 205

4) Noemi Gabrielli: Oreficiere medioevali fiaminghe in Piemonte; in: Bulletin de l'Institut historique belge de Rome, t.20, 1939, S.240 ff und Pl. V, v^o

5) Courtoy: Le trésor, S.66

alles, was wir von Hugo von Oignies kennen. Vor der Mitte des 13. Jahrhunderts sind sie kaum denkbar.

In seinem Gesamtaufbau als Giebelseite eines Schreines steht dieses Stück einem Reliquiar im Victoria und Albert-Museum in London nahe, dessen Zuschreibung an Hugo von Oignies durch H.P.Mitchell¹⁾ lange unwidersprochen blieb. Courtoy hat diese mit gutem Recht abgelehnt und das Stück wegen seiner ganz andersartigen Ornamentik als sie im Werk des Hugo von Oignies zu finden ist, als eine zwischen Sambre und Maas oder den an diese Kunstlandschaft angrenzenden Gebieten entstandene Arbeit bezeichnet.²⁾ Hier wird auch das Stück in Chieri entstanden sein, allerdings nicht schon um 1230, wie N.Gabrielli will,³⁾ sondern frühestens um die Mitte des 13. Jahrhunderts.

Alle übrigen zahlreichen Werke, die von der älteren Forschung mit dem Namen des Hugo von Oignies

1) H.P.Mitchell: a.a.O., 157 ff.

Es handelt sich dabei nur um den oberen Teil des gesamten heutigen Reliquiars. Das Stück befand sich früher in der Slg.Soltykoff. Dort wurde ihm der moderne Bergkristallbogen und der Fuß untergesetzt. (ebenda: S.158) Der Fuß ist nach Mitchell eine maasländische Arbeit des späteren 13.Jhs. (ebenda: S.164/169)

Vermutlich war, wie auch Mitchell annimmt, das Reliquiar ursprünglich ebenfalls mit einem Ständer versehen, ähnlich dem Samsonreliquiar des Reimser Kathedralschatzes, das nach Marquet de Vasselot in die erste Hälfte des 13.Jhs. gehört (a.a.O., S.923).

2) Courtoy: Le trésor, S.74/76

Als Vergleichsbeispiele für die feinen Arkaden nennt Courtoy neben einem kleinen Reliquiar im Schatz der Soeurs de Notr-Dame in Namur (Courtoy: Le trésor, Fig.60) noch eine Pyxis im Kathedralschatz von Saint Omer (Abb. bei Abbé J.Lestocquoy: Trois pyxides ou reliquaires filigranés des XII^e-XIII^e siècle; in: Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire XI, 1939, Fig.7)

Die Stanze mit den aneinander gereihten Kreisen mit Sternblüten in ihrer Mitte findet sich auch auf dem Reliquiar von Saint Riquier.

Auch entspricht die gravierte Darstellung der Madonna mit dem Kind auf der Rückseite weder in ihrer Gesamtkonzeption, noch in der Zeichnung der Gewandfalten und der Gesichter dem Figurenstil des Hugo von Oignies. Mitchell selbst betont den gotischeren Charakter dieser Madonna gegenüber den Figurenschöpfungen des Hugo von Oignies. Dennoch glaubt er dieses Stück gleichzeitig mit dem Buchdeckel entstanden. (a.a.O., S.163)

3) Noemi Gabrielli: a.a.O., S.242

in Zusammenhang gebracht worden waren, sind inzwischen aus dem Oeuvre dieses Künstlers wieder ausgeschieden worden.

V. Zusammenfassung

Im Anschluß an die "Exposition de l'art ancien au Pays de Liège" von 1924 in Paris veröffentlichte Comte de Borchgrave d'Altena einen kleinen Artikel, in dem er den maasländischen Charakter der Kunst des Hugo von Oignies unterstreicht.¹⁾ Maasländisch darum, weil Hugo von Oignies ein Schüler des Nikolaus von Verdun sei und weil im ganzen Lande Lüttich ähnliche Werke entstanden seien wie in den Werkstätten "Entre-Sambre-et-Meuse" (in jenem Gebiet also, in dem auch Hugo von Oignies gearbeitet hat). Die Beziehungen zwischen diesen beiden Gebieten seien im 12. und 13. Jahrhundert lebhaft verlaufen und vom Gesichtspunkt der Technik bestünden bei den hier entstandenen Werken nur wenig Unterschiede. Auch die Schüler des Hugo von Oignies seien daher maasländische Künstler. Dieser Auffassung widersprach Ferdinand Courtoy nur wenig später: Hugo von Oignies wäre zwar ein Schüler des Nikolaus von Verdun, hätte aber zur Kunst des Landes Lüttich, also zur maasländischen, nur wenig Beziehung. Seine Kunst komme nur im Gebiet "Entre-Sambre-et-Meuse" vor und beeinflusse die nordfranzösischen Werkstätten. Nach ihm richtete sich die Goldschmiedekunst dieses Gebietes

1) Joseph Comte de Borchgrave d'Altena: A propos de l'Exposition de l'art ancien liégeois à Paris; in: Chronique archéologique du Pays de Liège 1924, S.64/65

dann nach der französischen Großplastik aus.¹⁾ Es handelt sich hier nicht, wie es zunächst scheinen mag, nur um eine kleinliche Kontroverse über einen verbindlichen Terminus zur Bezeichnung der Kunst des Hugo von Oignies, nämlich als maasländisch oder "Entre-Sambre-et-Meuse", es geht vielmehr um die Frage nach seiner künstlerischen Stellung innerhalb der Gesamtentwicklung der Goldschmiedekunst.

Die maasländische romanische Goldschmiedekunst ist jene dichte, künstlerisch hochstehende Produktion von Werken, die über das gesamte 12. Jahrhundert in einem Gebiet entstanden sind, das sich etwa von Namur maasabwärts bis Maastricht erstreckt, mit den wesentlichen Zentren Lüttich, Maastricht und Stablo. Gewisse Voraussetzungen der Kunst von Hugo von Oignies scheinen hier zu liegen. Am deutlichsten spricht sich diese Bindung an die Tradition in Form und Gestaltung seiner Scheibenreliquiare aus und in einem Teil seiner Ornamentik, den gestanzten Spiralranken und den häufig auftretenden Drachenmotiven. Auch das ikonographische Programm des Abendmahlskelches geht wohl auf maasländische Anregungen des 12. Jahrhunderts zurück. Doch sind es gerade nicht diese sparsamen traditionellen Elemente im Werk des Hugo von Oignies, die an den Kern seiner Kunst führen. Mit der Architektonisierung der Werke, der plastischen Durchgestaltung des Dekors geht er über das Romanische des 12. Jahrhunderts hinaus, ist innerhalb der Goldschmiedekunst die Entwicklung zur Gotik vollzogen. Allein das Kernland der maasländischen Kunst ist an ihr kaum beteiligt. Nach 1200 läßt hier die Produktion nach und das Kunstschaffen verlagert sich nach Südwesten, in eben jenes Gebiet, das zwischen Maas und Sambre sich erstreckt und den Hennegau bis Tournai

1) Ferdinand Courtoy: A propos de l'Exposition de l'art ancien liégeois à Paris; in: Chronique archéologique du Pays de Liège 1924, S.94

mit einschließt. Paul Rolland erklärt diese Verschiebung der Kunstzentren weitgehend durch den Aufenthalt des Nikolaus von Verdun in Tournai während seiner Arbeiten am dortigen Marienschrein.¹⁾ Wenn auch der geniale Verduner die romanische Goldschmiedekunst bis an die Schwelle zur Gotik geführt hat, so läßt sich der Stil der Werke von und um Hugo von Oignies doch nicht allein von ihm her erklären. Auch wo die Kunst des Nikolaus von Verdun die Grundlage dazu bildet, handelt es sich doch nicht um eine kontinuierliche Weiterentwicklung innerhalb der maasländischen, oder umfassender, der lothringischen Goldschmiedekunst. Entscheidende Anregungen von außen waren notwendig und sie kamen vom Südwesten.

Am einschneidendsten ist die im späten 12. Jahrhundert einsetzende Veränderung in der formalen Gestaltung der liturgischen Geräte und Reliquiare. Bei den Untersuchungen zum Abendmahlskelch und dem Rippenreliquiar des Hugo von Oignies hat sich gezeigt, daß die Architektonisierung der Werke, mit der gleichzeitig eine Vertikalisierung und Straffung des Gesamtaufbaus Hand in Hand geht, aus der gotischer Geist spricht, ihren Ursprung im Kernland der Gotik, in Frankreich hat. Von hier ist diese neue Konzeption zu Hugo von Oignies gelangt.

Wesentlich komplizierter und in manchem Punkt noch ungeklärt verläuft dagegen die Entwicklung jener Ornamentik, die schließlich zu dem plastischen Rankenwerk des Hugo von Oignies führt. Eine seiner Voraussetzungen bildet die Ornamentik des Nikolaus von Verdun. In seinen Blau-Gold-Schmelzen vom Kölner Dreikönigsschrein findet sich, wie wir sahen, die Grundlage zu der Verschmelzung von Laubranken mit lebendig bewegten

1) Paul Rolland: Une penetration de l'art mosan dans l'art scaldien: L'orfèvrerie (Les chasses de Tournai); in: Federation archéologique et historique de Belgique, 1932, S.157 ff.

Figuren zu einem einheitlichen Dekor. Als eine weitere Voraussetzung treten jedoch jene im späten 12. Jahrhundert aufkommenden Filigrane hinzu, die durch gestanzte oder gegossene vegetabile Formen bereichert sind. Über Herkunft und Entwicklung dieses neuen Dekors herrscht allerdings noch nicht genügend Klarheit. Seine frühesten Ausformungen kommen am Ende des 12. Jahrhunderts ebenso in Köln im Umkreis des Nikolaus von Verdun vor, wie auch etwa zur selben Zeit in der Champagne. Wo wir jedoch ihren Ursprung zu suchen haben, ist noch nicht gewiß. Wenn Otto von Falke hierzu äußerte, daß Nikolaus von Verdun als erster von dem in Frankreich erwachenden Natursinn berührt sei, und die ersten Regungen des neuen Geistes über Frankreich hinaus weit nach Osten getragen habe,¹⁾ so läßt er diese These von den französischen Einflüssen im Werk des Nikolaus von Verdun doch unbewiesen und die Frage nach der Priorität dieses Dekors bleibt letztlich unbeantwortet. Sie zeigt erneut, wie wünschenswert eine neuerliche monographische Bearbeitung dieses Meisters ist und nicht nur wegen der mit vegetabilen Formen durchsetzten Filigrane. Was sie anlangt, läßt sich nur sagen, daß sich ihre Weiterentwicklung nicht in Köln, sondern vielmehr im französischen Bereich vollzogen zu haben scheint. Einen regen Anteil daran haben, soweit es sich heute überblicken läßt, jene südlichen Gebiete der Niederlande, die heute die nördlichsten Provinzen Frankreichs bilden, vor allem, wie es scheint, das Artois, wo vielleicht Arras ein Zentrum der Goldschmiedekunst war. Von hier scheinen zahlreiche Anregungen zu Hugo von Oignies gelangt zu sein, man denke auch an das Niello, das in der Goldschmiedekunst der Zeit eine so bedeutsame Rolle spielt.

Die Beziehungen zwischen dem Artois und jener Landschaft zwischen Sambre und Maas, in der Hugo

1) Otto von Falke: a.a.O., 1907, S.272. Vgl. oben S.6

von Oignies gelebt und gearbeitet hat, ist schon des öfteren hervorgehoben worden. Allerdings hat die ältere Forschung, wie beispielsweise Marquet de Vasselot, die Einflußwege in umgekehrter Richtung verlaufend angenommen, also von Hugo von Oignies als dem genialen schöpferischen Künstler herkommend.¹⁾ Abbé Lestocquoy, der gegenüber Marquet de Vasselot den französischen Charakter dieser Goldschmiedearbeiten betont, sieht die Einflußwege sehr viel komplizierter verlaufen, nämlich von Reims, als dem Ausgangspunkt des neuen Stils, ins Maasgebiet und zu Hugo von Oignies und von dort zurück ins Artois.²⁾ Es hat sich in den vorausgehenden Untersuchungen jedoch gezeigt, daß die Arbeiten des Artois und den angrenzenden Gebieten sowohl im Hinblick auf ihre formale Gesamtkonzeption wie auch auf die Ornamentik gegenüber denjenigen des Hugo von Oignies die stilistisch früheren sein müssen, was bedeutet, daß die künstlerischen Anregungen ihren Weg von diesen zu Hugo von Oignies genommen haben.

Allem Anschein nach gehörte das Artois bereits im 12. Jahrhundert zu den führenden Kunstlandschaften der Gotik. Die um 1160 begonnene, heute zerstörte Kathedrale von Arras muß, nach dem wenigen, das wir von ihr wissen, einer der fortschrittlichsten Bauten der Frühgotik gewesen sein, von dem Einflüsse zu dem nur wenig späteren Chor von St. Remi in Reims ausgingen.³⁾ Kurz nach Arras ist Notre-Dame-la-Grande in Valenciennes (1171) und die Kathedrale von Cambrais (um 1175) begonnen und es sind diese, heute allerdings ebenfalls vernichteten Bauten, die für den frühesten gotischen Bau Englands bedeutsam wurden, den Chor der

1) Jean-Joseph Marquet de Vasselot: a.a.O., S.93/34

2) Abbé J. Lestocquoy: Influences mosans, influences rémoises dans l'orfèvrerie de l'Artois au XIII^e siècle; in: Ann. Fédér. Arch. et Hist. de Belgique, Congrès de Namur 1938, S.399 ff.

3) Pierre Héliot: Les oeuvres capitales du Gothique français primitif et l'influence de l'architecture anglaise in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XX, 1958, S.85 ff, siehe besonders S.97-99

Kathedrale von Canterbury.¹⁾ Die Buchmalerei des Artois hat gegen das Ende des 12. und am Anfang des 13. Jahrhunderts so hervorragende Werke hervorgebracht wie das Missale von Anchin und den Ingeborg-Psalter,²⁾ deren Stilvoraussetzungen noch nicht aufgefunden sind, so daß heute noch nicht gesagt werden kann, wie weit nicht diese Landschaft selbst schöpferisch an der Entwicklung dieses Stiles beteiligt ist. Nicht zuletzt ist auch Villard de Honnecourt aus diesem Gebiet hervorgegangen, der ja bereits als fertiger Meister nach Reims kam.³⁾

In dieser Aufzählung kann die Bedeutung des Artois als Kunstlandschaft nicht erschöpfend dargelegt sein, aber sie mag genügen, um die Annahme einer eigenen, hochentwickelten Goldschmiedeproduktion zu stützen.

Wie weit die Werkstätten des Artois Anregungen von der französischen Goldschmiedekunst empfangen haben und in welchem Maße die Entwicklung zur Gotik in diesen selbst vollzogen wurde, läßt sich heute noch nicht entscheiden. Was die von der Forschung gelegentlich so stark betonten Reimser Einflüsse betrifft, - auch Courtoy nennt in einer seiner späteren Arbeiten sowohl für die Werk-

1) Jean Bony: French influence on the origins of english Gothic Architecture; in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 12, 1949, S.1 ff; siehe besonders den Abschnitt: The Rebuilding of Canterbury, S.7 ff - Den Hinweis auf die Bedeutung der Architektur des Artois im 12. Jahrhundert verdanke ich Herrn Dr. Willibald Sauerländer, Freiburg

2) Siehe oben S.163.

Wo der Ingeborg-Psalter entstanden ist, ist nicht bekannt. Er wurde auf Veranlassung der von ihrem Gatten, dem französischen König Phillip August II verstoßenen Königin Ingeborg während der Zeit ihrer Verbannung geschrieben, die sie in dem Dominikanerkloster Cysoing bei Tournai verbrachte.

3) Honnecourt liegt 15 km südlich von Cambrai. Wie schon Hahnloser feststellt, führen die meisten Spuren des Villard "in die östliche Pikardie bis an die Grenzen des Artois und Flanderns". In seinem Skizzenbuch hat Villard die Zisterzienserabteikirche Vauvaille, den Grundriß von Notre-Dame in Cambrai und St. Quintin aufgenommen, letzterer Bau wurde ihm sogar zugeschrieben. Hahnloser nimmt daher an, daß er aus einer pikardischen Bauhütte kommt. (a.a.O., S.234-237) Als er nach Reims kam, war sein Zeichenstil bereits voll entwickelt und ist nicht erst unter dem Einfluß der Reimser Nordportale entstanden.

stätten des Artois, als auch für die sogenannte "Ecole d'Entre-Sambre-et-Meuse" Reims als gemeinsame Stilquelle ¹⁾ - so sind diese wohl in der Zeit nach Hugo von Oignies, etwa ab der Mitte des 13. Jahrhunderts in hohem Maße aufzufinden und zwar ausgehend von den bereits unter Pariser Einflüssen stehenden Skulpturen der Kathedrale, ²⁾ innerhalb der ersten drei bis vier Jahrzehnte sind sie jedoch kaum nachweisbar. Die zahlreichen Goldschmiedearbeiten, die Reims besessen hat, wie wir aus noch vorhandenen Inventaren wissen, ³⁾ sind fast vollzählig zu Grunde gegangen und von den wenigen Stücken, die sich heute noch dort befinden, wissen wir mit Sicherheit weder wo, noch wann sie entstanden sind. Daß Reims auch in der Goldschmiedekunst eine hervorragende Stellung zuzusprechen sein mag, können wir nur vermuten. Bedeutende, von hier ausgehende Einflußwege nach dem Norden müssen daher hypothetisch bleiben. Was jedoch die frühen Arbeiten an der Reimser Kathedrale anlangt, so hat sich gezeigt, daß hier weit mehr Anregungen verarbeitet sind, die von der Goldschmiedekunst kommen, als daß solche von Reims zur Goldschmiedekunst gelangen. Die Skulpturen der Nordportale (wie auch einige von den Chorkapellen) gehören jener großen Gruppe von Werken an, die den "klassizistischen" Stil vertreten, der, wie die Untersuchungen gezeigt haben, von den frühen Werken des Nikolaus von Verdun - dem Klosterneuburger Altar und den Propheten des Kölner Dreikönigsschreins - ausgehend, seine Weiterentwicklung bis ins vierte Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts hinein erfahren hat. Und ebenso

1) Ferdinand Courtois: a.a.O., 1941, S.5

2) Wichtig für die späteren Reimser Einflüsse sind auch die zahlreichen hölzernen Altärengel, die sich eng an die Vorbilder der "lächelnden" Engel der Reimser Westfassade anschließen und aus dem Artois stammen oder sich zum Teil heute noch dort befinden. (Humbert, Museum von Arras, Paris-Louvre). Die Forschung war bisher immer der Auffassung, daß diese Holzengel in Reims entstanden seien. Abbé J. Lestorquoy konnte jedoch ihre Produktion im Artois selbst nachweisen (a.a.O., 1938, S.401)

3) Prosper Tarbé: Trésor des Eglises de Reims; Reims 1843

scheint Reims, wie Doris Schmidt bereits betont hat,¹⁾ in seiner reichen, vegetabilen Ornamentik, die in der Architektur in dieser Form kaum Vorstufen hat, Anregungen der Goldschmiedekunst aufgegriffen zu haben. Die starke Betonung der Reimser Einflüsse auf die Goldschmiedekunst in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts sowohl des Artois wie die des Hugo von Oignies ist daher nicht gerechtfertigt.

Wenn in der Kunst des Hugo von Oignies auch noch vereinzelte Elemente der maasländischen Tradition des 12. Jahrhunderts auftreten, so sind doch die von Südwesten eindringenden Einflüsse in einem solchen Maße verarbeitet, daß es hier zur Ausbildung rein gotischer Werke kommt. Die ehemaligen Zentren des Maaslandes dagegen greifen dieses neue Ideengut nur sehr zögernd auf. Im Odaschrein der Kirche von Amay bei Huy, einer provinziellen Arbeit, die wohl kurz vor der Mitte des 13. Jahrhunderts fertig gewesen sein mag,²⁾ zeigt sich deutlich, wie hier am Romanischen festgehalten wird. Lediglich in der unbedeutenden Plastik sind gotische Anregungen verarbeitet. Doch auch der erst 1265 vollendete Remaclusschrein in Stablo, der auch dort entstanden ist, ist in seiner Gesamteposition und der Ornamentik noch romanisch und darin vom Aachener Marienschrein abhängig. Nur in seiner Plastik machen sich Einflüsse des Reimser Josephmeisters geltend.³⁾ Und ebenso der auch in Stablo entstandene Marienschrein in Huy, der, vom Remaclusschrein abhängig, dessen Aufbau mit geringen Abweichungen wiederholt.⁴⁾ Diese beiden Schreine sind der späte Ausklang der romanischen Kunst des Maaslandes. Die Rückständigkeit

1) Doris Schmidt: a.a.O., S.103

2) Hermann Schnitzler: a.a.O., 1934, S.119

3) Margarete Fugmann: a.a.O., S.29-32. Abgeb. bei Otto von Falke und Heinrich Frauberger: a.a.O., Abb.37, 38

4) Margarete Fugmann: a.a.O., S.32-36. Abgeb. bei Otto von Falke und Heinrich Frauberger: a.a.O., Abb.39

dieser im 12. Jahrhundert hochbedeutenden Werkstatt wird erst recht deutlich, wenn man sich erinnert, daß in Nivelles nur ganz wenige Jahre später, nämlich 1272 von Künstlern, die aus Douai geholt wurden,¹⁾ also aus eben jenem Gebiet, in dem die Entwicklung der Goldschmiedekunst zur Gotik hin besonders lebhaft verlaufen ist, der Gertrudenschrein begonnen wurde, der in seinem Aufbau bereits die letzte, konsequenteste Ausformung der Architektonisierung durch Übernahme reiner Bauglieder erfahren hat.

Die Kunst des Hugo von Oignies kann daher nicht mehr als maasländisch im engeren Sinne bezeichnet werden. Es hat sich daher zur allgemeinen Bestimmung seiner Werke, wie auch der um und nach ihm entstandenen, in der belgisch-französischen Literatur der Begriff der "Ecole d'Entre-Sambre-et-Meuse" durchgesetzt. Dieser Terminus soll nicht allein zur näheren Bezeichnung des Entstehungsgebietes all dieser Werke dienen, er schließt vielmehr auch eine Stilbestimmung in sich ein, nämlich jener frühen Gotik, wie sie die Werke des Hugo von Oignies vertreten. Allein, er ist insofern unbrauchbar, als er von den Gegebenheiten der heutigen politischen Grenzen ausgeht und darum viel zu eng gefaßt ist. Wenn ein Werk, das sich im heutigen Belgien befindet, als "Entre-Sambre-et-Meuse" bezeichnet wird, ein diesem aber verwandtes Stück nur darum als eine französische Arbeit, weil es sich jenseits der heutigen französisch-belgischen Grenze befindet, so bleibt der Begriff der "Ecole d'Entre-Sambre-et-Meuse" be-

1) Der Name des Meisters, Colard de Douai, ist aus dem erhaltenen Arbeitsvertrag bekannt. (Veröffentlicht von Joseph Braun: Ein Dokument zur Entstehungsgeschichte der großen Schreine des 12. und 13. Jahrhunderts; in: Festschrift zum 60. Geburtstag von Paul Clemen, Düsseldorf 1926, S.309 ff). Er gehört einer in Arras ansässigen Goldschmiedefamilie an, deren Mitglieder bis gegen 1330 zu verfolgen sind. Bereits der Vater des Colard war Goldschmied in Arras. (Abbé J.Lestocquoy: a.a.O., 1938, S.402 und Anm.9. Ferner Abbé J.Lestocquoy: Colard de Douai, orfèvre d'Arras et la chaise de Sainte Gertrude; in: Bulletin de la Société archéologique de Nivelles, 1939)

deutungslos, zumal keine konkret faßbare Werkstatt oder Schule hinter ihm steht. Vielmehr werden wir das gesamte Gebiet, das sich etwa von der Maas zu beiden Seiten der heutigen Landesgrenze bis zur Küste erstreckt und Saint-Omer, Arras und Cambrai ebenso einschließt wie Tournai, Mons und Namur, als eine einheitliche Kunstlandschaft sehen müssen und dies nicht allein darum, weil dieses Gebiet in jener Zeit als ganzes zu den Niederlanden gehörte, als vielmehr wegen der Einheitlichkeit seiner künstlerischen Produktion. Die Aufgabe künftiger Untersuchungen kann es nicht sein, die Trennung in zwei Gebiete, das "Entre-Sambre-et-Meuse" und ein französisches noch zu vertiefen, als vielmehr das Gemeinsame der Voraussetzungen wie der Weiterentwicklung aufzudecken und einzelne Schwerpunkte zu finden.¹⁾

Manche Frage über die stilistische Herkunft des Hugo von Oignies konnte geklärt werden, manche Frage aber mußte auch in dieser Arbeit unbeantwortet bleiben. So konnten keine Werke aufgefunden werden, die für seinen späten Figurenstil vom Rippenreliquiar Vorbildlich gewesen sein könnten. Vor allem aber findet die Frage nach der Datierung im Einzelnen, der chronologischen Aufeinanderfolge seiner Werke keine befriedigende Lösung. Solange das große Gebiet des antikisierenden Figurenstils um 1200 nicht gründlich bearbeitet ist, wird sich eine einigermaßen sichere Datierung nicht finden oder die Frage, ob die Werke des Hugo von Oignies vor oder nach den Reimser Nordportalplastiken entstanden sind, beantworten lassen. Trotz dieser ungelösten Probleme dürfte die

1) Marvin Chauncey Ross faßt dieses ganze Gebiet sehr viel einheitlicher zusammen und möchte in Tournai ein mögliches Zentrum sehen. Allerdings läge die Hauptproduktion dieser Werkstätten erst im dritten Viertel des 13. Jh. Wichtig für die Bedeutung des Artois scheint mir auch der Hinweis von Ross, daß Cambrai, an der Grenze zum Artois gelegen, eine reiche Zahl von Reliquien besessen hat, die zwar heute zerstört, zum Teil aber von Nachzeichnungen des 18. Jh. bekannt sind. (The reliquary of Saint Amandus; in: Art Bulletin 1936, S. 187 ff)

künstlerische Bedeutung dieses Meisters klarer hervorgetreten sein.

Wenn S.L.Faison 1935 schrieb, daß der Name des Hugo von Oignies mehr Symbolwert habe für eine bestimmte Art von Kunstwerken, als daß sich eine faßbare Künstlerindividualität hinter ihm verberge und daß es keinen besonderen Grund gäbe, anzunehmen, daß in der gleichen Gegend und zur selben Zeit nicht auch andere Meister in einem mehr oder weniger gleichen Stil gearbeitet hätten und daß gerade Hugo von Oignies der einflußreichste unter diesen war,¹⁾ so ist diese Aussage heute in gleichem Maße bestätigt wie auch widerlegt. Wir wissen heute zwar, daß Hugo von Oignies nicht der schöpferische Genius war, für den er jahrzehntelang besonders von der belgisch-französischen Forschung gehalten wurde, sondern daß er in der allgemeinen Entwicklung der Goldschmiedekunst zur Gotik steht, die sich innerhalb einer aufgeschlossenen und fortschrittlichen Kunstlandschaft vollzogen hat. Doch hat er mit der Erfindung des plastischen Laubwerks, die wohl mit seinem Namen verbunden bleiben muß, als Künstlerindividualität seinen festen Platz innerhalb dieser Entwicklung erhalten.

1) S.L.Faison: A gothic processional cross in the Museo Cristiano; in: Art Bulletin Bd.17, 1935, S.173 Anm.23

E x k u r s

Im Kapitel "Der Figurenstil" werden eine Reihe von Werken aufgeführt, die mit denjenigen des Hugo von Oignies verwandt sind. Um die Einheitlichkeit des Textes zu erhalten, sollen die wichtigsten von ihnen an dieser Stelle kurz vorgestellt und besprochen werden.

1. Das Triptychon von Florennes in den Musées Royaux in Brüssel

Dieses aus der ehemaligen Abtei von Florennes (westlich von Dinand) stammende Werk ist ein Kreuzreliquiar, das nach Otto Kletzl in seiner Gestaltung von byzantinischen Vorbildern ausgehend in einer Entwicklungsreihe steht, die vom Reliquiar von St^e Croix in Lüttich, dem Triptychon der Sammlung Duthuit im Petit Palais in Paris, die beide noch in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts gehören, zum Polyptychon von Floreffe im Louvre führt, das auf der spätesten Entwicklungsstufe steht.¹⁾ Die ältere Forschung hat in diesem Stück wegen des Stils der figürlichen Darstellungen und der ornamentalen Schmelze in der Rahmung eine maasländische Arbeit vom Anfang des 13. Jahrhunderts aus der Schule des Nikolaus von Verdun gesehen.²⁾ Hermann Schnitzler hat es dann jener von ihm zusammengestellten, von den Reimser Nordportalen abhängigen Gruppe von Goldschmiedearbeiten zugerechnet und betont, daß die Figuren den Arbeiten des Hugo von Oignies

1) Otto Kletzl: a.a.O., S.107-111. Hier auch Abb. von den genannten Stücken.

2) Joseph Destrée: Reliquaire de la vraie croix provenant de l'abbaye de Florennes; in: Bulletin des Musées Royaux des Arts décoratifs et industriels, Mars 1905, S.41 ff.

Joseph Comte de Borchgrave d'Altena et J. Abbé Coenen: a.a.O., Kat.Nr.41

nahe, aber nicht von dessen Hand seien.¹⁾ Wenn auch die nicht sehr hoch stehende Plastik den antikisierenden Stil der ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts vertritt, in der im einzelnen auch nicht sehr sorgfältig gearbeiteten Ornamentik, zeigt sich dieses Werk etwas zurückgeblieben. Die mageren, dem Grund aufgelöteten Filigrane und der gegossene Kamm, der den oberen Teil der Mittel-tafel umläuft, sind trocken und ohne Schwung. Wie sie hier erscheinen, könnten sie ebenso bereits im 12. Jahrhundert entstanden sein. Auch daß hier noch Schmelze auftreten, die mit den Filigranen abwechseln, ist innerhalb dieser fortgeschrittenen Kunstlandschaft, in der unmittelbar nach Nikolaus von Verdun das Email durch das Niello fast völlig verdrängt wird, ein altertümlicher Zug.²⁾ Zwar gibt es auch an diesem Stück Niellierungen, doch nur sehr sparsam verwendet an der wulstartigen Rahmenleiste, in den Nimben und an dem Rippenknäuf, der das Ganze bekrönt. Diese Niellen sind die fortgeschrittensten Elemente der Ornamentik. Daß es sich wegen diesem Festhalten an der Tradition nicht um eine besonders frühe Arbeit handeln dürfte, spricht aus der geringen Qualität der Durchführung des Ganzen.

2. Der Maurusschrein in Petschau

Auch der Maurusschrein stammt aus der Abtei von Florennes und befindet sich in Petschau (Böhmen) im Besitz des Herzogs von Beaufort.³⁾ Soweit ich sehe, hat ihn Reusens 1882 zum erstenmal veröffentlicht und ins erste Viertel des 13. Jahrhun-

1 Hermann Schnitzler: a.a.O., 1934, S.112
Vgl. hierzu das Kapitel "Zusammenfassung"

2 Ob sich der Schrein heute noch im Besitz des Herzogs von Beaufort befindet, kann ich nicht sagen. Möglicherweise ist er in den des tschechoslowakischen Staates übergegangen.

derts angesetzt.¹⁾ Darcel hat dann etwas später im Stil der kurzen Figuren wie auch in der Ornamentik eine Verwandtschaft mit der "deutschen Kunst" vom Anfang des 13. Jahrhunderts gesehen,²⁾ während Marchal äußerte, der Maurusschrein nähere sich dem Stil des Eleutheriusschreins in Tournai und sei vielleicht demselben Meister zuzuschreiben.³⁾ Schnitzler hat dann den Schrein der antikisierenden Gruppe von Goldschmiedearbeiten zugeordnet, da er den "belgischen" Stil zeige, der sich von den Reimser Figuren herleite.⁴⁾ Die Figuren mit den kurzen Beinen, den stark vorspringenden Knien und den darumgeschlungenen Gewändern sind am ehesten noch mit den Aposteln des zweiten Aachener Marienschreinmeisters zu vergleichen, doch sind sie steif und befangen in Haltung und Bewegung, besonders in den dicht an den Körper geklemmten Armen. Auch zeigen sie bei weitem nicht die starke innere Spannung, die den Aachener Figuren in so hohem Maße eigen ist. - Im ganzen zeigt der Schrein den architektonisierten Aufbau, wie er seit Nikolaus von Verdun üblich ist, in einer vereinfachten Form. So sind die rundbogigen, nicht wie sonst kleeblattförmig abgeschlossenen, etwas gedrückten Nischen der Langseiten einfach wie in die Wand eingeschnitten. Die Säulen tragen nicht vorgeblendete Bogen, sondern nur die stehengebliebenen Zwickel der Wand, die etwas unarchitektonisch im Wechsel mit hohl gearbeitetem Filigran und Gravuren (?) besetzt sind. Die seit Nikolaus von Verdun übliche Hintergrundmusterung der Nischen ist hier grob und fast aufdringlich. Die Gliederung der Dachschrägen durch eingetiefte Tondi hat seine näch-

1) Chanoine Reusens: Châsse de Saint Maur, de Florennes: in: Société de l'art ancien en Belgique 1882 - Orfèvrerie, Dinanderie ect., o.P. und Abb. 24-26

2) Alfred Darcel: a.a.O., 1888, S. 315/16

3) Edmond Marchal: a.a.O., 1895, S. 116

4) Hermann Schnitzler: a.a.O., 1934, S. 112

ste Vorstufe im Marienschrein des Nikolaus von Verdun. - Im ganzen handelt es sich bei diesem Schrein um eine etwas trockene, abgeleitete Arbeit.

3. Das Armreliquiar im Metropolitan Museum in New York

J.J.Rorimer hat dieses Armreliquiar veröffentlicht und seine stilistische Nähe zu den Werken des Hugo von Oignies betont.¹⁾ Die Verwandtschaft ist nicht zu übersehen, ebenso in den figürlichen Darstellungen wie in der Ornamentik. Schon in der Führung des hohl gearbeiteten Filigrans kommt dieses Reliquiar den beiden dem Hugo von Oignies zugeschriebenen Reliquienkreuzen in den Musées Royaux in Brüssel und im Schatz der Soeurs de Notre-Dame in Namur,²⁾ besonders letzterem sehr nahe. Die gravierte Bodenplatte ist in ähnlicher Weise mit einem Rankenwerk auf gesticheltem Grund gefüllt wie die Rückseiten der dem Hugo von Oignies ebenfalls zugeschriebenen Scheibenreliquiare in Namur und Brüssel.³⁾ Allerdings ist hier das Laubwerk im ganzen dichter, üppiger wuchernd, - darin den niellierten Ranken vom Abendmahlskelch des Hugo von Oignies noch verwandter - in den einzelnen Blattformen aber zeigen sich weitgehende Analogien. Die vegetabilen Motive der Niellen vom Armreliquiar dagegen sind kleinteiliger, feiner und zarter als bei Hugo von Oignies. Auch die sich ineinander verbeißenden Drachen sind, bei aller Verwandtschaft mit denjenigen vom Buchdeckel des Hugo von Oignies, ungleich frischer und lebendiger in Gestaltung und Bewegung.

1) J.J.Rorimer: A treasury at the Cloisters; in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin VI, 1948, S.243

2) Siehe oben S.189 ff.

3) Siehe oben S.202 ff.

Sehr viel näher noch als die Werke des Hugo von Oignies steht dem New Yorker Stück ein zweites Armreliquiar von St. Ursmer in Binche (zwischen Mons und Charleroi gelegen) aus dem Schatz des ehemaligen Klosters von Lobbes, ¹⁾ das von der Forschung ebenfalls der "Schule von Oignies" zugeordnet wurde. ²⁾ Schon im Typus, dem Aufbau und der Anordnung der Ornamentik im Wechsel von Filigran und ornamentalen Niellen, gehören diese beiden Stücke eng zusammen, wenn auch das New Yorker Reliquiar die feinere, elegantere Arbeit ist. Auch hier findet sich bei aller generellen Verwandtschaft mit den Werken des Hugo von Oignies (man vergleiche etwa den Kapuzendrachen und das Filigran) in den Niellen die feingliedrige Ornamentik, vor allem die sehr viel lebendiger gestalteten Fabeltiere. - Es läßt sich diesen Werken noch ein drittes anschließen, ein Reliquiar aus Sainte Waudru in Mons, das in seiner niellierten Ornamentik ebenfalls der des Hugo von Oignies ungeheuer nahe steht, ³⁾ daneben aber auch die kleinteiligeren Motive der beiden Armreliquiare zeigt (vergleiche vor allem das Motiv der aus dem Maul von Raubtieren entwachsenden Laubranken mit dem New Yorker Reliquiar). Möglicherweise sind diese drei Werke aus ein und derselben Werkstatt hervorgegangen, die aber nicht die des Hugo von Oignies gewesen sein muß. Die weitgehenden Ähnlichkeiten mit dessen Arbeiten sind weit eher in den allgemeinen Tendenzen und Gepflogenheiten einer bestimmten Kunstlandschaft zu suchen, als vom Schaffen dieses einen Meisters abhängig zu machen. ⁴⁾

1) James Weale: a.a.O., 1864, S.106 Nr.543

2) Joseph Destrée et Paul van Zuylen: a.a.O., Kat.Nr.30
Marc Rosenberg: a.a.O., 1928, S.130

3) Joseph Comte de Borchgrave d'Altena betont die Nähe dieses Stückes zu den Werken des Hugo von Oignies und datiert es ins 13.Jh. (a.a.O., s.l.n.d. (1949) S.24)

4) Vgl. hierzu das Kapitel "Zusammenfassung"

4. Das Kreuzreliquiar von St. Matthias in Trier

Bei der Eroberung Konstantinopels im Jahre 1204 kam der Kreuzfahrer Heinrich von Ulmen in den Besitz einer byzantinischen Kreuzreliquientafel, die er dem Augustinerinnenkloster Stuben an der Mosel schenkte. Einen Teil der Kreuzreliquie übergab er 1207 der Abtei St. Eucharius, später St. Matthias in Trier, die ihn später unter dem Abt Jakob von Lothringen (1212-1257) nach dem Vorbild dieser byzantinischen Staurothek fassen ließ. Die ornamentalen Grubenschmelze gehen in ihrer geometrischen Zeichnung auf Nikolaus von Verdun zurück²⁾ und ebenso erscheint der gegossene Tierfries der Vorderseite als eine Weiterentwicklung der Ornamentik dieses Meisters.³⁾ Bei der Beurteilung der figürlichen Darstellungen von der gravierten Rückseite ging die ältere Forschung wie Otto von Falke, Max Creutz und Egid Beitz ebenfalls von Nikolaus von Verdun aus und schrieb dieses Werk einem seiner Schüler zu.⁴⁾ Hermann Schnitzler ordnete es dann jener Gruppe von Goldschmiedearbeiten zu, die er in Abhängigkeit von den frühen Reimser Figuren entstanden sah, lokalisierte es wie schon die frühere Forschung nach Trier und datierte es ins 3. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts.⁵⁾ In seiner jüngsten Arbeit führt

1) Hermann Schnitzler: a.a.O., 1959, S.14/15.

Zur Staurothek in Limburg siehe Hermann Schnitzler: Rheinische Schatzkammer. Die vorromanische Zeit; Düsseldorf 1957, Nr.12. Dort auch Abbildungen.

Die Inschrift, die das Jahr der Reliquienschenkung, den Stifter Heinrich von Ulmen und die Euchariusabtei nennt, siehe Hermann Schnitzler: a.a.O., 1959, S.14.

2) Otto von Falke hatte bereits betont, daß die Schmelzplatten fast identisch seien mit denjenigen des Klosterneuburger Altars (Nikolaus von Verdun und der Dreikönigsschrein im Kölner Domschatz; in: Zeitschrift für christliche Kunst XVIII, 1905, S.171)

3) Siehe oben S.104

4) Otto von Falke und Heinrich Frauberger: a.a.O., S.89.

Max Creutz: Geschichte der Metallkunst, Bd.II. Geschichte der edlen Metalle, Stuttgart 1909, S.113-115.

Egid Beitz: Das heilige Trier, Augsburg 1927, S.30

5) Hermann Schnitzler: a.a.O., 1934, S.109

Schnitzler dieses Stück als "Hauptwerk der auf Nikolaus von Verdun aufbauenden Trierer Goldschmiedeschule" und "Beispiel des 'Muldenfaltens' auf seiner höchsten, antikisierenden Stufe" an und datiert es um 1220. Die Reimser Nordportalfiguren werden hier nicht mehr als Voraussetzung, sondern als Parallele genannt.'

5. Das Stephanusreliquiar der ehem.Slg. von Arenberg im Metropolitan Museum in New York

Die getriebene Figur des Hl.Stephanus von der Vorderseite dieses Reliquiars ist im Text ausführlicher behandelt worden.²⁾ An dieser Stelle soll nur die gravierte Rückseite besprochen werden. Sie zeigt in einer unteren Zone die Steinigung des Hl.Stephanus im Beisein eines Richters und darüber als Vision des Sterbenden die Majestas Domini begleitet von zwei Engeln, von denen einer die Seele des Märtyrers darbringt, der andere ein Weihrauchfaß schwingt. Diese Figuren, besonders die der himmlischen Erscheinung stehen in engstem Zusammenhang mit den Gravuren von der Rückseite des Trierer Kreuzreliquiars.³⁾ Nicht nur hat der New Yorker Christus die gleichen runden, weit aufgerissenen, starr blickenden Augen, den kleinen aber vollen Mund wie die Trierer Muttergottes, einen ähnlich stoppeligen Bart wie der Trierer Christus, auch die Art der schwellenden Körperlichkeit ist bei beiden Werken äußerst verwandt. So finden wir bei dem Petrus in Trier den Umriß des Spielbeines in derselben kräftigen Wellenlinie von der Hüfte bis zum Fuß geführt wie bei dem New Yorker Christus, wobei eine kleine,

1) Hermann Schnitzler: a.a.O., 1959, S.14/15

2) Siehe oben S.148 ff.

3) Siehe Exkurs, Nr.4

zu einem Dreieck geordnete Faltenformation an der Stelle des Kniegelenkes das Vortreten der Körperformen noch verstärkt. Es ist weiter nicht nur die gleiche Art, in der mit der Führung der Falten die Körperrundungen umschrieben und betont werden, die Zeichnung der einzelnen Falten selbst ist fast identisch. Es sind meist kleine spitzwinkelige Haken, die teils nebeneinander, teils hintereinander laufen und tropfenartige Vertiefungen. Beobachtet man nun noch, wie die bei dem Matthäusengel des Trierer Stückes vom Knie zum Fuß verlaufende Linie, die zwar kräftig eingegraben ist, aber trocken und ohne rechte Aussagekraft bleibt, an dem Engel mit dem Rauchfaß vom New Yorker Reliquiar sich wiederholt (ähnliche Stellen lassen sich in beiden Werken noch öfter finden), so erhält man damit Züge einer bestimmten Handschrift, die für ein und dieselbe Meisterhand sprechen.¹⁾ Die Manieriertheit, die an der Trierer Gravur in der oft unmotivierten Häufung von Faltenmotiven, dem Gegensatz von glatt am Körper liegenden Gewandteilen und schattigen Faltenzonen, den flatternden Gewandzipfeln und der Haltung der Figuren selbst liegt, würde gegenüber dem New Yorker Stück dann lediglich eine andere, vielleicht spätere Entwicklungsstufe darstellen. Die Unterschiede, die sich in der New Yorker Gravur selbst zeigen, die eigentümliche Flüchtigkeit in den Figuren der unteren Zone gegenüber der Körperlichkeit der oberen, - besonders die Figur des Stephanus ist ohne alle Modellierung - dürften auf andere Vorlagen zurückzuführen sein, denn in der Zeichnung der Gesichter, der Wiedergabe von Bart und Haaren zeigt sich wieder die Hand desselben Meisters. Die getriebene Figur von der Vorderseite des Reliquiars dürfte aber ebenso wenig von ihm stammen wie die silbergegossenen und vergoldeten Engel der Vorderseite der Trierer Re-

1) Den Hinweis darauf, daß diese Gravuren von ein und derselben Hand stammen müssen, verdanke ich meinem Lehrer, Herrn Prof. Kurt Bauch.

liquientafel.¹⁾ Ob dieses Stück nun in Trier selbst oder etwa in einer im Westen gelegenen Werkstatt entstanden ist, in der der Meister vielleicht auf der Wanderschaft gearbeitet hat oder aus der er hervorgegangen ist, um später nach Trier zu ziehen, läßt sich nicht sagen.

6. Das Kreuzreliquiar in Mettlach

Dieses Reliquiar, das der ehemaligen Benediktinerabtei von Mettlach gehörte und sich heute in der dortigen Pfarrkirche befindet, ist wie das von Trier nach dem Vorbild der Limburger Staurothek gestaltet, durch die Anbringung von Seitenflügeln aber zum Triptychon erweitert. Der stilistische Zusammenhang mit dem Trierer Stück ist von je betont worden, von Falke wollte sogar in beiden Arbeiten dieselbe Meisterhand erkennen.²⁾ Es wurde von der gesamten Forschung immer ebenso eingeordnet wie das Reliquiar von Trier.³⁾ Allerdings hat Paul Clemen bereits 1903, also lange vor Schnitzler die Verwandtschaft dieser Gravuren mit dem Skizzenbuch des Villard de Honnecourt hervorgehoben.⁴⁾ Über das zeitliche Verhältnis der beiden Stücke zueinander gehen die Meinungen der Forschung aber auseinander. Von Falke, Creutz und Kletzl sehen in dem Mettlacher Reliquiar die ältere Arbeit⁵⁾ teils mit der Begründung, daß sie auf einer höheren künstlerischen Stufe stehe, mehr Naturwahrheit und weniger Stilisierung zeige

1) Siehe oben S.160

2) Otto von Falke und Heinrich Frauberger: a.a.O., S.91 ff.

3) Vgl. Exkurs, Nr.4

4) Paul Clemen: Die rheinische und westfälische Kunst auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902; in: Zeitschrift für bildende Kunst 1903, S.125

5) Otto von Falke und Heinrich Frauberger: a.a.O., S.91 ff.

Max Creutz: a.a.O., 1909, S.114/115.

Otto Kletzl: a.a.O., S.112 Anm.67.

(von Falke), teils weil sie auf einer primitiveren Stufe der Entwicklung verharre und die "prikkelnde Lebendigkeit der Zeichnung" des Trierer Stückes bei weitem nicht erreiche (Creutz). Schnitzler dagegen datiert es später, um 1220-1230, da die vom eigentlichen Muldenfaltensstil sich unterscheidende, weichere, weniger präzise Art, nicht lediglich als ein Nachlassen der Qualität zu deuten sei, sondern die Hand eines jüngeren Goldschmiedes in der Trierer Werkstatt erkennen lasse.¹⁾ Es ist schwierig, die in der Auffassung der menschlichen Gestalt weicher und zurückhaltender gestimmten, aber sehr qualitätvollen Gravuren des Mettlacher Stückes nur aus einem Vergleich mit dem Trierer Werk vor oder nach diesem ansetzen zu wollen, solange über die Entwicklung der gesamten antikisierenden Stilgruppe so wenig Klarheit herrscht. Erst umfangreichere Untersuchungen über den Stilverlauf im Ganzen mögen auch hier mehr Klarheit bringen.

Neben dem Bucheinband in Manchester ²⁾ und demjenigen des Speyerer Evangeliiars in der Karlsruher Landesbibliothek ³⁾ werden dieser Trierer Werkstatt, aus der die beiden Kreuzreliquiare hervorgegangen sind, noch eine Reihe weiterer Werke zugewiesen wie der Simonschrein der ehem. Prämonstratenserabteikirche Sayn, der Potentiusschrein aus Steinfeld im Louvre, Einbandfragmente und ein Kreuzreliquiar in Prag.⁴⁾

1) Hermann Schnitzler: a.a.O., 1959, S.16

2) Siehe oben S.147

3) Siehe oben S.90

4) Hermann Schnitzler: a.a.O., 1959, S.15. Hier auch alle weitere Literatur.

7. Das Reliquienkreuz von Aachen-Burtscheid

Dieses Reliquiar aus der ehemaligen Abtei von Burtscheid ist in Form eines Doppelkreuzes gestaltet, unterscheidet sich von den Kreuzen des Hugo von Oignies oder dem von Clairmarais dadurch, daß die Lilien nicht durch Querstege von den Balken getrennt werden. Die an Scharnieren befestigten Kreuze, die auf seiner Vorderseite die in den Schnittpunkten der Balken eingelassenen Reliquien decken, sind nur zum Teil alt. ¹⁾ A.R.Maier hat in diesem Stück ein Werk der Schule von Oignies um 1230 gesehen. ²⁾ Tatsächlich steht das Rankenwerk der niellierten Rückseite den Arbeiten des Hugo von Oignies sehr nahe. Bei der Beurteilung des Figürlichen möchte man sich aber eher der Meinung Schnitzlers anschließen, der das Reliquiar als ein aus der Werkstatt des zweiten Aachener Marienschreinmeisters hervorgegangenes Werk von um 1230-1240 hält. ³⁾ Es ist vor allem die Figur des thronenden Christus, die zu einem Vergleich mit den Arbeiten dieses Meisters herausfordert. Die lebendige Gestaltung des Gewandes mit den bauschigen Stauungen im Schoß, dem kräftigen Faltenstrang, der vom Fuß zum Schenkel emporläuft und der bewegten Beinhaltung mit dem einen höher gestellten und dem anderen leicht zurückgesetzten Fuß findet in den fortgeschritteneren Figuren des Aachener Marienschreins seine nächsten Parallelen. Auch das kleinteilige, aber üppige Filigran der Kreuzvorderseite steht den Aachener Arbeiten näher als denjenigen des Hugo von Oignies. In der Gestaltung des Ganzen, der Form als Doppelkreuz mit Lilienenden, der konsequenten Anwendung des Niello wie der Gliederung und Ikonographie der

1) Hermann Schnitzler: a.a.O., 1959, S.21

2) A.R.Maier: Der Kirchenschatz der ehemaligen Abteikirche St.Johann in Burtscheid; in: Aachener Kunstblätter 1916, Heft IX-X, S.57 ff.

3) Hermann Schnitzler: a.a.O., 1959, S.21. Hier siehe auch alle weitere Literatur.

Rückseite mag es auf Anregungen aus dem Westen zurückgehen,¹⁾ aber im Bereich der Aachener Werkstatt gearbeitet sein.

8. Das gravierte Medaillon im Kölner Domschatz

Diese runde Scheibe mit der gravierten Darstellung der Majestas Domini in Halbfigur befand sich noch in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts auf der Rückseite eines vom Domvikar Hardy (+1819) modellierten Broncekruzifixus.²⁾ Seine ursprüngliche Bestimmung und Herkunft ist unbekannt. Alexander Schnütgen hat es zum erstenmal veröffentlicht und ans Ende des 12. Jahrhunderts datiert.³⁾ Joseph Destrée, der in dieser Gravur eine Verwandtschaft mit dem Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg erkennt, schreibt es dem Hugo von Oignies zu.⁴⁾ Von Fritz Witte wird es als eine maasländische Arbeit um 1200 angesehen.⁵⁾ Der Hinweis Destrées sowohl auf den Hortus Deliciarum wie auf die Werke des Hugo von Oignies ist insofern richtig, als die Kölner Gravur mit diesen Werken gemeinsam der Gruppe des antikisierenden Figurenstils angehört und den gravierten Majestas Domini-Darstellungen der beiden dem Hugo von Oignies zugeschriebenen Scheibenreliquiaren in Namur und Brüssel⁶⁾ ungeheuer nahe stehen. Der Hand dieses Meisters wird man es jedoch nicht zuweisen können. Die Figur ist schlanker, schmal-schultriger als die kräftigen Gestalten der Scheibenreliquiare. Vor allem aber entspricht die Zeichnung des Gesichtes nicht den Figuren des

1) Zur Form des Doppelkreuzes mit Lilienenden vergl. S.189 Anm.2, zum Niello vgl. das Kapitel "Das Niello"

2) Alexander Schnütgen: Graviertes Medaillon des Salvators, Ende 12.Jh.; in: Zeitschrift für christliche Kunst, Jg.1, 1888, Spalte 111/112

3) Alexander Schnütgen: a.a.O., Spalte 111/112

4) Joseph Destrée: a.a.O., 1904, S.26/27

5) Fritz Witte: a.a.O., 1927, Kat.Nr.1

6) Siehe oben S.202 ff.

des Hugo von Oignies, die in der Wiedergabe der Einzelformen wie Augen, Mund und Kinn einander so gleich sind, daß sich an ihnen die Hand des Meisters erkennen läßt.¹⁾ Näher noch als den Gravuren des Hugo von Oignies scheint mir der Kölner Christus dem von der Rückseite des Kreuzreliquiars von Mettlach zu stehen,²⁾ wenn auch bei aller Verwandtschaft in der Zeichnung und Anordnung der einzelnen Falten und Gewandmotive das Gewand auf der Plakette weicher und fließender gestaltet ist. Auch die schmalen Köpfe sind einander sehr ähnlich, besonders in der Wiedergabe von Haupt- und Barthaar. Die Frage, ob wir darum in dem Kölner Medaillon ebenfalls eine Trierer Arbeit sehen müssen, ist wegen der weiten Verbreitung dieses Stils nur schwer zu beantworten.

1) Siehe oben S. 207/208.

2) Siehe Exkurs, Nr. 6

Die Gründungsschronik des Klosters von Oignies nach
der erhaltenen Abschrift des 15. Jahrhunderts

Fundatio ecclesie beati nicholai oygniensis.
Tempore illo quo permisit dominus sanctissimum
regnum iherosolimorum cum christianis ibi habi-
tantibus peccatis eorum innumerabilibus exigenti-
bus debellare et ipsos crudeliter et hostiliter
trucidare per quendam sarracenum regem impium
salhadinum et crudelissimum tyrannum anno scili-
cet ab incarnatione domini millesimo centesimo
octogesimo septimo regnante cum cristo sanctis-
simo ac venerabili dei cultore sancto bernardo
clarevallensi abbate. regnante etiam ac predican-
te humilimo ac sanctissimo viro fratre francisco
minoris ordinis fundatore ac patrono. ac etiam
studente in sacra theologia in civitate parisien-
si reverendissimo patre nostro domini iacobo de
vitriaco regis francorum ludovisi confessore.
Erat quidam vir venerabilis in ville de walcuria
iohannes vocitatus divitiis temporalibus et spi-
ritualibus sufficienter habundans. qui de uxore
propria quatuor genuit liberos. qui successu tem-
poris promoti sunt in sacerdotes preter unum. No-
mina sacerdotum sunt hec. Egidius robertus et
iohannes. alter dictus est hugo qui fuit in arte
aurifabrice operator famosissimus. Sciens autem
amator hominum benignissimus deus cogitationes
fratrum predictorum qui a patre et matre a iuven-
tute sua diligenter et devotissime instructi
fuerant in timore domini. dignatus est eos in-
spirare ex habundantia caritatis et viscera mi-
sericordie sue et gratia spiritus sui adeo ut ab
adolescentia sua fraternitatis amatores caritatis
mutue semper foverant unitatem. Unde cum primo-
genitus eorum egidius post mortem patris ex magna

devotione et spontanea voluntate nullam beneficii ecclesiastici habens curam in capella domus domini werrici militis walecuria partis domini theoderici armis famosi sepius missarum solemnia celebraret. suis impendiis patrimonialibus domino militando. ipsamque capellam fauto sibi ingressu frequentaret. quidam de familia dicti militis putantes sibi prospera nunciare in favorem eius impie piis actibus invidentes mentiti sunt occultasse dei sacerdotem thesaurum non modicum in quodam scrinio posito in capella ipsius clavigero sacerdote. Impietatis instinctu probat avaritia domini servorum accusationem mendacem. Fracto enim scrinio inventa tantummodo sunt in eodem liber missalis cum calice altaris vestes sacerdotales et cetera quedam altaris ornamenta unum cilicium et due virge disciplinales. Quo viso predictus miles multe confusus est verecundia nec indigne. Ea propter verus israhelita pharaonis importuna nolens stare in curia non sibi videns inter egyptios locum sive facultatem divini cultus suppetere. illinc secedere animotenus providentia diffinivit. decernens de fratrum suorum consilio deo se tutius servituum sub professione et habitu regulari. quam sic secularium inquietudine fatigari quod et fecit. Venditis enim omnibus iure sibi hereditario competentibus in walecuria et circa partes illas assumens secum matrem et fratres suos patre iam mortuo. domini usus consilio dicentis. si vis perfectus esse vade et vende omnia que possides et da pauperibus et veni sequere me devenit ad partes circa sambrinas pedem sistens in quodam tunc deserto quod modo pygniacum nominatur. loco quidem spacio ad manendum. de quo curasse iacob legitur patriarcha propter aque pratorum et silvarum amniculationem. ibidem cum suis fixit tabernaculum. Edificata pro viribus domo dei. Inveniens in eodem loco capellam ligneis parietibus instructam. in honore beati nycholai fundatam. trium gallinarum redditibus dotatam. Et licet secundum quod

ait gregorius in moralibus soleat inter fratres substantia gravioris culpe fieri causa. unde legimus de abraham et loth quod cum esset substantia eorum multa. nequibant habitare communiter. dicti tamen fratres fulti substantia competenti primogenitum ex eis sibi priorem preficientes egidium iunctis sibi aliquot fidelibus quos spiritu sancto dominus inspiravit communia propriis non propria communibus anteposcentes clericorum beati augustini regulam sunt professi. Deperuntque vehementer religionis efficaci titulo insigniri et magnifice divini numinis gratia irrorari. adeo ut de diversis mundi partibus in quas religionis eorum fama diffundebatur. multi ad eos magnates et persone graves renunciantes seculo devenerunt. eligentes potius humiliare cum mitibus quam dividere spolia cum superbis. Inter quos precipuus et venerabilis vir magister iohannes de nivella quam plurimis legitur virtutibus et miraculis effulsisse. ut puta viciorum nobilis extyrpator. pius animarum conversor. et verbi dei egregius predicator. Florebat aiebus illis cygniaci prediosissima christi margarita maria de nyvella. cuius vitam innumeris virtuosam miraculis posteria mandaverunt qui suo persepe patrocinio sunt gavis. In dei enim nomine infirmos curavit. leprosos mundavit. demones ex obsessis corporibus effugavit. nec non quod maius est mortuos suscitavit. Cuius etiam vestis in presentiarum reverenter apud nos custodie mancipata mulieres in partu laborantes ipsa circumdate de mortis periculo liberantur. felici puerperio gratulantes. In odore preterea boni nominis filiorum dei de semotis accurrens partibus venerabilis et reverendus pater vone memorie dominus iacobus postea tusculanus et acconensis episcopus. ac sedis apostolice cardinalis probaturus si quod hominum insonuerat auribus super devotione nostri status primitivi fides operibus exhiberet. Non fame que quandoque laborat mendacio credidit donec ipse oculis suis vidit et probavit quod media pars

sibi non fuerat nunciata. Sicut olym regina saba mirata magnificentiam salomonis. De gremio quidem ecclesie nostre per gratiam dei et propriis meritis suffragantibus ad apicem tante dignitatis est assumptus. Ob specialem vero gratiam et debite venerationis affectum in quibus tanquam mater filius divini precepti se teneri cognoscebat. multis beneficiis temporalibus et spiritualibus eandem ecclesiam nostram promovit. primo sua corporali presentia quando eidem ecclesie se tradidit. qui iam erat doctor in sacra theologia consecratus. et contemptis divitiis secularibus elegit consortium paupertatis. Postmodum ad statum perveniens fortune dignioris. pannis sericis sanctorum reliquiis et aliis ecclesie ornamentis librorum voluminibus ac sedis apostolice privilegiis non paucis ipsam ecclesiam munivit. Ad ultimum rome decedens corpus suum in ecclesia oygniacensi intumulari. spretis mundanis vanitatibus illecebris et honoribus destinavit. Egidius primus prior predictus prefuit ecclesie oygniacensi pluribus annis qui cum fratribus suis devotissime deo servivit secundum regulam canonicorum beati patris nostri augustini cuius regula et statuta sequuntur. Et etiam in vita ipsorum multa bona acquisierunt et optime laboraverunt. Ecclesiam quidem decenti nobis fabrica fundaverunt posteris eam relinquentes consummandam opere quam plurimum sumptuoso. postquam antem diu vixisset in fervore religionis domivit plenus dierum in senectute bona cum patribus suis anno ab incarnatione domini millesimo ducentesimo tricesimo tercio nonas ianuarii.

Gründung der Kirche des seligen Nikolaus von Oignies.

Zu jener Zeit, als der Herr zuließ, daß das Heiligste Königreich von Jerusalem zusammen mit den dort wohnenden Christen, da ihre unzähligen Sünden das verlangten, durch einen gewissen König der Sarazenen, den unfrommen Saladin und allergeausamsten Tyrann im Kriege niedergedrungen wurde, das heißt im Jahre 1187 nach der Fleischwerdung des Herrn, als der heilige Bernhard von Clairvaux mit Christus regierender Abt war, er der frömmste und ehrwürdige Verehrer Gottes, als ferner der demütige und heiligste Mann, Bruder Franziskus, der Begründer und Patron des Minoritenordens regierte und predigte und als ferner in der Stadt Paris die heilige Theologie studierte unser ehrwürdigster Vater, der Herr Jakob von Vitry, Beichtvater des Frankenkönigs Ludwig, da lebte ein gewisser ehrwürdiger Mann in der Stadt Walcourt, Johannes mit Namen, der genügende Fülle hatte an zeitlichen und geistigen Gütern. Er erzeugte aus seiner eigenen Gattin vier Kinder. Im Laufe der Zeit wurden diese mit Ausnahme des einen zu Priestern befördert. Folgendes sind die Namen der Priester: Aegidius, Robertus und Johannes. Der andere hieß Hugo, der in der Goldschmiedekunst ein überaus berühmter Meister war. Gott, der gütigste Liebhaber der Menschen, wußte die Gedanken der vorgenannten Brüder, die von Jugend an von Vater und Mutter eifrig und auf das frömmste erzogen waren in der Furcht des Herrn. Gott wollte sie gnädig aus der Fülle seiner Liebe und aus den Tiefen seines Mitleidens und aus der Gnade seines Geistes dazu veranlassen, daß sie von Jugend auf stets als Liebhaber der Brüderlichkeit die Einmütigkeit gegenseitiger Liebe gefördert hatten. Als daher der erstgeborene Aegidius nach dem Tode des Vaters aus seiner großen Frömmigkeit und durch spontanen Willensentschluß in der Hauskapelle des Herren Werrikus, des Soldaten von

Walcourt, der berühmt war durch die Waffen seines Herrn Vaters Theoderich, ohne daß er irgend ein Amt des kirchlichen Wohltuns hätte, häufiger die Meßfeierlichkeiten zelebrierte, wobei er mit den Kosten seines Vermögens für den Herrn stritt und die Kapelle mit einem für ihn selbst günstigen Betreten aufsuchte, da erlogen einige aus dem Gesinde des genannten Soldaten in der Annahme, sie würden für sich selbst Günstiges melden, aus unfrommem Neide auf seine frommen Taten, daß der Priester des Herren einen nicht geringen Schatz in einem in der Kapelle des schlüsseltragenden Priesters aufbewahrten Schrein verborgen habe. Auf Antrieb der Unfrömmigkeit willigt der Geiz des Herren die lügenhafte Anklage der Diener. Der Schrein wurde erbrochen, aber es fand sich darin lediglich ein Meßbuch, mit einem Altarkelch, Priestergewänder, irgendwelche andere Altarparamente, ein Tilitium und zwei Bußgeißeln. Als der vorgenannte Soldat dies sah, wurde er von Scham sehr verwirrt und nicht zu unrecht. Deshalb wollte er als wahrer Israelit nicht im Rufe Pharaos stehen, da er sah, daß ihm bei den Ägyptern der Ort oder die Möglichkeit zum Gottesdienste nicht zur Verfügung stünde. Sich von dort zu entfernen entschloß er sich von ganzem Herzen infolge der Vorsehung. Nach dem Rat seiner Brüder erkannte er, er würde Gott sicherer dienen nach Ablage der Profess und im regelrechten Gewande, als so durch die Unruhe der weltlichen Dinge sich quälen zu lassen. Denn er verkaufte alles, was ihm nach Erbrecht in Walcourt und in jener Gegend sein Eigentum war und nahm seine Mutter und seine Brüder mit sich, da sein Vater schon tot war. Dabei richtete er sich nach dem Rat des Herren, welcher da sagt: Wenn du vollkommen sein willst, so geh und verkaufe alles was dein ist, gib es den Armen und folge mir nach. Er kam zu der Gegend an der Sambre und setzte seinen Fuß in eine damals verlassene Gegend, welche jetzt Oignies heißt. Der Ort war geräumig zum bleiben. Dafür soll ge-

sorgt haben der Patriarch Jakob wegen der Beförderung des Wiesenwassers und der Wälder. Dort schlug er mit den Seinen seine Zelte auf, wobei er nach Maßgabe seiner Kräfte dem Herrn ein Haus baute. Er fand an demselben Ort eine Kapelle mit hölzernen Wänden, die zu Ehren des seligen Nikolaus gegründet war und eine Stiftung hatte, nämlich den Ertrag dreier Hühner. Und obwohl, wie der heilige Gregor in der Moralia sagt: Es pflegt unter den Brüdern der Reichtum die Ursache schwerer Schuld zu werden - daher lesen wir von Abraham und Loth, daß sie nicht gemeinsam wohnen konnten, weil ihre Habe groß war, haben dennoch die vorgenannten Brüder, gestützt auf genügende Habe, ihren erstgeborenen Aegidius über sich zum Oberen gesetzt, nahmen einige Gläubige, welche der Herr mit dem heiligen Geist inspiriert hatte hinzu, zogen das Gemeinwohl vor und bekannten sich zu der Priesterregel des seligen Augustinus. Sie begannen durch den wirkungsvollen Titel der Religion gewaltig ausgezeichnet und durch die Gnade des göttlichen Wesens gewaltig beträufelt zu werden. Dies geschah in solchem Maße, daß aus den verschiedenen Gegenden der Welt, wohin sich der Ruhm ihrer Frömmigkeit verbreitet hatte, viele Fürsten und würdige Personen zu ihnen kamen, indem sie auf die Welt verzichteten, indem sie erwählten, sich eher mit den Demütigen zu demütigen, als mit den Hochmütigen ihre Beute zu teilen. Unter ihnen soll der hervorragende und ehrwürdige Mann, Magister Johannes von Nivelles, durch sehr viel Tugenden und Wundertaten gegläntzt haben, denn er war nämlich der edle Vernichter der Laster, der fromme Bekehrer der Seelen und der hervorragende Prediger von Gottes Wort. Es blühte zu jenen Tagen in Oignies die kostbare Perle Christi, Marie von Nivelles, deren Leben, das durch unzählige Wundertaten sich auszeichnet, der Nachwelt diejenigen überliefert haben, die sich sehr oft ihrer Gönnerschaft erfreut hatten. Denn im Namen des Herrn heilte sie Kranke, rei-

nigte sie mit der Lepra Behaftete, vertrieb sie Dämonen aus besessenen Leibern, ja was noch größer ist, erweckte sie Tote zum Leben. Ihr Gewand wird gegenwärtig bei uns ehrwürdig verwahrt und wird den Frauen bei den Geburtsnöten angelegt; sie werden von der Todesgefahr befreit und erfreuen sich glücklicher Niederkunft. Auf den Duft des guten Namens der Söhne Gottes eilte ferner herbei aus fernen Ländern der ehrwürdige und verehrens-werte Vater guten Gedenkens, der Herr Jakobus, der später Bischof von Tusculum und Accon war und Kardinal des Apostolischen Stuhles, um sich zu vergewissern, ob das, was in den Ohren der Menschen erklungen war über die Frömmigkeit unseres ursprünglichen Zustandes, ob dieses durch Taten den Beweis liefern würde. Nicht glaubte er dem Gerücht, welches bisweilen an der Lüge krankt, bis er mit eigenen Augen gesehen und bestätigt hatte, daß ihm nicht einmal die Hälfte gemeldet worden war, so wie einst die Königin von Saba bewundert hatte die Großartigkeit Salomos. Aus dem Schoße unserer Kirche wurde er durch die Gnade Gottes und Dank der eigenen Verdienste zum Gipfel einer so großen Würde erhoben. Aus seiner besonderen Gnade aber und aus der Zuneigung der gebotenen Verehrung, in deren Banden er sich wie eine Mutter erkannte, er, der Sohn göttlichen Gebotes, da förderte er diese selbe unsere Kirche durch zeitliche und geistige Wohltaten. Erstens durch seine körperliche Gegenwart, als er sich dieser Kirche anschloß, der schon geweiht war zum Doktor der heiligen Theologie und indem er die irdischen Reichtümer verschmähte, die Gemeinschaft mit der Armut wählte. Als er später den Rang eines würdigeren Standes erlangte, beschenkte er die Kirche mit seidenen Tüchern, heiligen Reliquien und anderem Schmuck für die Kirche, mit Büchern und nicht wenigen Privilegien des Apostolischen Stuhles. Als er schließlich in Rom verschied, bestimmte er, sein Leib solle in der Kirche von Oignies bestattet werden,

wobei er die weltlichen Eitelkeiten, Lockungen und Ehren verschmähte. Der vorgenannte Aegidius war mehrere Jahre Prior der Kirche von Oignies; er diente mit seinen Brüdern auf das ergebenste Gott gemäß der Regel der Kanoniker unseres seligsten Vaters Augustinus, dessen Regel und Statuten folgen. Und auch in ihrem Leben erwarben sie viele Güter und arbeiteten auf das beste. Denn sie begründeten uns eine Kirche in angemessenem Werk und überließen ihre Vervollendung in möglichst kostbarem Werke der Nachwelt. Nachdem er aber lange im Eifer der Religion gelebt hatte, schlief er, voll an Jahren im guten Alter bei seinen Vätern im Jahre nach der Fleischwerdung des Herrn 1233 am 5. Januar.

L i t e r a t u r v e r z e i c h n i s

- Babelon, Jean-Pierre L'orfèvrerie française, Paris 1946
 --- Saint Louis à la Sainte-Chapelle, Paris 1960, Ausstellungskatalog
- Beitz, Egid Das heilige Trier, Augsburg 1927
- Berlière, Dom Ursmer Monasticon Belge I, Provinces de Namur et de Hainaut, Abbaye de Maredsous 1890-97
- Blankenburg, Wera von Heilige und dämonische Tiere. Die Symbolsprache der deutschen Ornamentik im frühen Mittelalter, Leipzig 1943
- Boase, T.S.R. English Art 1100-1216, Oxford 1953
- Boeckler, Albert Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit, Berlin und Leipzig 1930
- Bollandus, Johannes Acta sanctorum, Junii IV (1707)
- Bony, Jean French influences on the origins of english gothic Architecture; in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 12, 1949
- Borchgrave d'Altena, Joseph Comte de A propos de l'Exposition de l'Art ancien liégeois à Paris; in: Chronique arch. du Pays de Liège 1924
 --- Notes pour servir à l'histoire de l'orfèvrerie en Belgique; in: Leodium 20, 1927
 -- Le trésor et le mobilier de l'église Saint-Maternelle; in: Bull. Soc. d'arch., 1938
 --- Notes pour servir à l'histoire de l'art en Hainaut, Orfèvreries du moyen âge; s.l.n.d. (1949)
 --- Des caractères de l'art mosan au moyen âge; in: Bull. Inst. Arch. Liég., 67 (1949/50)
- Borchgrave d'Altena, Joseph Comte de, Coenen, Abbé J. L'art religieux; in: Catal. de l'Exposition de l'art ancien au Pays de Liège, Paris 1924
- Braun, Joseph S.J. Meisterwerke der deutschen Goldschmiedekunst der vorgotischen Zeit, München 1922
 --- Ein Dokument zur Entstehungsgeschichte der großen Schreine des 12. und 13. Jh.; in: Festschrift zum 60. Geburtstag von Paul Clemen, Düsseldorf 1926
 --- Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung, München 1932
 --- Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung, Freiburg/Br. 1940
- Cahier, Leon in: Didron: La croix orientale; in: Annales archéologiques V, 1846

- Cahier, Léon, et Martin, Arthur Divers Monuments d'Orfèvrerie. Monstrance de la cote de St. Pierre à Namur; in: Mélange d'Archéologie, d'Histoire et de Littérature 1847-1849
- Châsses et Reliquaires. Fragments d'une autre châsse belge du bas moyen âge; in: Nouveaux Mélanges d'Archéologie, d'Histoire et de Littérature sur le moyen âge 1874
- Décoration d'églises. Mobilier ecclésiastique, chandeliers et..; in: Nouveaux Mélanges d'Archéologie, d'Histoire et de Littérature sur le moyen âge 1874
- Clemen, Paul Die rheinische und westfälische Kunst auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902; in: Zeitschrift für bildende Kunst 1903
- Cloquet, L. Reliquaire ostensor de l'Eglise Notre-Dame à Tournai; in: Revue de l'art chrétien 1884
- Collon-Gevaert, Suzanne Histoire des Arts du Métal en Belgique, Bruxelles 1951
- Courtoy, Ferdinand L'Evangélaire de la Collégiale Notre-Dame de Namur; in: Annales de la Société archéologique de Namur 33, 1919
- A propos de l'Exposition de l'Art ancien liegeois à Paris; in: Chronique arch. de Pays de Liège 1924
- Le ciboire de Bauduin de Villerec; in: Bulletin des Musées Royaux d'art et d'histoire 1929
- Les reliquaires de saint Feuillen à Fosses; in: Namurcum 7 (1930)
- Les phylacteres d'Hugo d'Oignies; in: Bulletin des Musées Royaux d'art et d'histoire 1930
- La croix-reliquaire d'Hanzinelle; in: Namurcum 18, 1941
- Le trésor du Prieuré d'Oignies aux Soeurs de Notre-Dame à Namur et l'œuvre du frère Hugo; in: Bulletin de la Commission Royale des Monuments et des Sites III, 1951-52
- Courtoy, Ferdinand et Schmitz, J. Mémorial de l'Exposition des trésors d'art, Namur 1930
- Creutz, Max Geschichte der Metallkunst II. Kunstgeschichte der edlen Metalle, Stuttgart 1909
- Die Goldschmiedekunst des Rhein-Maasgebietes; in: Belgische Kunstdenkmäler I, hg. von Paul Clemen, München 1923
- Crick-Kunzinger, Martha L'art en Belgique du moyen âge à nos jours, Bruxelles 1939
- Darcel, Alfred L'exposition retrospective d'art industriel à Bruxelles; in: Gazette des Beaux-Arts XXXVIII, 1888

- Destrée, Joseph Les Musées Royaux du Parc du Cinquenaire et de la Port de Hal, Bruxelles o.J.
- Phylactère exécuté par le frère Hugo d'Oignies; in: Bulletin des Musées Royaux d'art et d'histoire, 1904
- L'orfèvrerie sur les bords de la Meuse; in: Exposition de l'art ancien au Pays de Liège 1905
- Reliquaire de la vraie croix provenant de l'abbaye de Florennes; in: Bulletin des Musées Royaux des arts decoratifs et industriels 1905
- De Maagd en het Kind. Houten Beeldhouwwerk afkomstig out het Klooster van Oignies; in: Onze Kunst XLI 1925
- Destrée, Joseph, et Zuylen, Paul van Exposition de l'art ancien au Pays de Liège 1905, Katal.
- Didron, Aîné De l'orfèvrerie au moyen âge; Annales archéologiques III, 1845
- Durand, G. Monographie de la Cathedrale d'Amiens II
- Evans, Joan Art in Mediaeval France 987-1498, 2.Aufl. London 1952
- Faïder, P. Catalogue des manuscrits conservés à Namur, Gembloux 1935
- Faison, S.L. A gothic processional cross in the Museu Cristiano; in: Art Bulletin 17, 1935
- Falke, Otto von Nikolaus von Verdun und der Dreikönigsschrein im Kölner Domschatz; in: Zeitschrift für christliche Kunst XVIII, 1905
- Das romanische Kunstgewerbe; in: G.Lehnert: Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes I, 1907
- Hildesheimer Goldschmiedewerke des 12.Jahrhunderts im Welfenschatz; in: Pantheon V, 1930
- Der Bronzeleuchter des Mailänder Domes; in: Pantheon VII, 1931
- Falke, Otto von, und Frauberger, Heinrich Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, Frankfurt/M. 1904
- Farcy, L. de Melanges; in: Revue de l'art chretien 48, 1905
- Fillitz, Hermann Neue Forschungen zu den Reichskleinodien; in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XII, 1908
- Freeman, Margret B. A Saint to Treasure; in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 1956
- Fugmann, Margarete Frühgotische Reliquiare. Ein Beitrag zur rheinisch-belgischen Goldschmiedekunst des 13.Jh., Diss. Bonn 1931

- Gabrielli, Noemi Oreficiere medioevali fiamminghe in Piemonte; in: Bulletin de l'Institut historique belge de Rome 20, 1939
- Ganz, Paul Geschichte der Kunst in der Schweiz, Basel 1960
- Gaspar, C., et Lyna, F. Les manuscrits à peintures de la Bibliothèque Royal de Belgique, Paris 1937
- Gevaert, Suzanne L'orfèvrerie mosan au moyen âge, Bruxelles 1943
- Gillen, Otto Ikonographische Studien zum Hortus Deliciarum der Herrad von Landberg, Berlin 1931
- Goldschmidt, Adolph Ein mittelalterliches Reliquiar des Stockholmer Museums; in: Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen 40, 1919
- Grodecki, Louis Les Problèmes de la Peinture gothique; in: Critique, Revue générale des Publications françaises et étrangères XI, 1955
- in: Le vitrail Français, o.O. 1958
- Hahnloser, Hans R. Villard de Honnecourt, Wien 1935
- Hamann, Richard Die Salzwedeler Madonna; in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft III, 1927
- Hamann, Richard, und Kohlhausen, Heinrich Der Schrein der Hl. Elisabeth zu Marburg, Marburg o.J. 1925
- Hamann-McLean, Richard Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters; in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft XV, 1949/50
- Reims als Kunstzentrum im 12. und 13. Jh. Vortrag auf dem 6. deutschen Kunsthistorikertag 1956; Bericht in: Kunstchronik 1956
- Hausmann, S. Elsässische und lothringische Kunstdenkmäler, Straßburg o.J.
- Helbig, Jules La Sculpture et les Arts plastiques au Pays de Liege, Bruges 1890
- Héliot, Pierre Les oeuvres capitales du Gothique français primitif et l'influence de l'architecture anglaise; in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XX, 1958
- Heuser, Hans Jörgen Das Niellokreuz von St. Trudpert; in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft VI, 1952
- Hoffmann Kirchliche Kunstschatze aus Bayern, Ausstellung München 1930
- Homburger, Otto Die Handschriften Bruchsal I und Bruchsal II in der badischen Landesbibliothek; in: Badische Heimat, Heft 1-3, 1922
- Eine lothringische Kunstschule um die Wende des 12. Jahrhunderts; in: Oberrheinische Kunst I, 1925/26

- Homburger, Otto Der Trivulzio-Kandelaber, Zürich 1949
 --- Zur Stilbestimmung der figürlichen Kunst Deutschlands und des westlichen Europas im Zeitraum zwischen 1190 und 1250; in: Formositas romanica, Frauenfeld 1958
- Homburger, Otto, und Das Speyerer Evangeliar, 1930
 Preisendanz, J.
- Ilg, Albert Theophilus Presbyter: Schedula diversarum artium, Wien 1874
- James, M.R. Descriptive Catalogue of the Latin Manuscripts in the John Rylands Library, 1921
- Jantzen, Hans Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts, Leipzig 1925
 --- Das Münster zu Straßburg, Burg bei Marburg 1933
 --- Deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts, München 1944
- Klapsia, Heinrich Der Bertoldus-Kelch aus dem Kloster Wilten; in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N.F. XII, 1938
- Kletler, Paul Die Kunst im österreichischen Siegel, Wien 1927
- Kletzl, Otto Westdeutsche Schatzkunst in Böhmen; in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XI, 1939
- Köhn, Heinz Romanisches Drachenornament in Bronze und Architekturplastik, in: Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 275 (1930), Straßburg
- Kohlhausen, Heinrich Geschichte des deutschen Kunsthandwerks, München 1955
- Lafond, Jean in: Corpus vitrearum Medii Aevi, France I, Les Vitraux de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle de Paris, Paris 1959
- Lange, Kurt Münzkunst des Mittelalters, Leipzig 1942
- Laurent, Marcel Esquisse de l'art ancien au Pays de Liège; in: Catalogue de l'Exposition de l'Art ancien au Pays de Liège, Paris 1924
- Leroquais, Victor Les Sacramentaires des Bibliothèques de France I, Paris 1924
 --- Les Psautiers manuscrits latin des Bibliothèques publiques de France, Macon 1940/41
- Lestocquoy, Abbé J. Deux reliquaires du XIII^e siècle. La Custode du Sainte-Gièrge et la reliquaire de la Sainte-Epine d'Arras; in: Mém.Comm.départementale des Monuments historiques du Pas-de-Calais III, 1935
 --- Influences mosanes, influences rémoises dans l'orfèvrerie de l'Artois au XIII^e siècle; in: Ann.Fédér.Arch.et Hist.de Belgique, Congrès de Namur 1938

- Lestocquoy, Abbé J. Trois pyxides ou reliquaires filigranés des XII^e-XIII^e siècle; in: Bulletin des Musées Royaux d'art et d'histoire 1939
- Colard de Douai, orfèvre d'Arras et la chässe de Sainte Gertrude, in: Bulletin de la Société archéologique de Nivelles 1939
- Linas, Charles de Orfèvrerie du treizième siècle. La Sainte-Chandelle d Arras; in: Annales archéologiques X, 1850
- Maier, A.R. Der Kirchenschatz der ehemaligen Abteikirche St. Johann in Burscheid; in: Aachener Kunstblätter, Heft IX-X, 1916
- Manser, A. Artikel "Thomas von Cantimpré" in: Lexikon für Theologie und Kirche 2.Aufl. Bd.10 Freiburg/Br. 1938
- Marchal, Edmond La Sculpture et les chefs-d'oeuvre d'orfèvrerie belge, Bruxelles 1895
- Marquet de Vasselot, Jean-Joseph L'orfèvrerie et l'émaillerie aux XIII^e et XIV^e siècle; in: André Michel, Histoire de l'Art II, 2, Paris 1906
- Marsaux, Chanoine Eglise Saint-Etienne; in: Congrès archéologique de France. LXXII^e Session tenue à Beauvais en 1905, Paris/Caen 1906
- Meier, P.J. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogtums Braunschweig III, Wolfenbüttel 1906
- Meyer, Erich Ein frühmittelalterlicher Bucheinband aus Enger i.W. im Schlußmuseum; in: Berliner Museen; Berichte aus den preuß.Kunstsammlungen 50, 1929
- Spätromanische Abendmahlskelche in Norddeutschland; in: Jahrbuch der preuß.Kunstsammlungen 53, 1932
- Goldschmiedekunst des 9. bis 13. Jahrhunderts. Forschungsberichte; in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 10, 1941/42
- Mitchell, H.P. Some works by the Goldsmiths of Oignies; in: Burlington Magazine 1921
- Molinier, Emile Le trésor de la Basilique de Saint Marc à Venise, Venise 1889
- L'orfèvrerie religieuse et civile du V^e à la fin du XV^e siècle, Paris 1902
- Montaiglon, Anatol de De quelques inscriptions en vers; in: Revue de l'Art chrétien 1891
- Morel-Payen, Lucien Les plus beaux musées et les plus belles reliures de la Bibliothèque de Troyes, Troyes 1935
- Mütherich, Florentine Die Ornamentik der rheinischen Goldschmiedekunst in der Stauferzeit, Diss. Berlin 1941
- Oman, Charles English Church Plate 597-1830, London 1957

- Panofsky, Erwin Über die Reihfolgenfolge der vier Meister von Reims; in: Jahrbuch der Kunstwissenschaft 1927
- Poncelet, Edouard Chartes du prieuré d'Oignies de l'Ordre de Saint Augustin; in: Annales de la Société archéologique de Namur XXXI-XXXII, 1913
- Rayssius, A. Hierogazophylacium Belgicum sive Thesaurus sacram reliquiarum Belgii, Douai 1628
- Reinhardt, Hans Der Baseler Münsterschatz. Katalog der Ausstellung in der Barfüßerkirche zu Basel 1956
- Reusens, Chanoine Exposition de l'art ancien au Pays de Liège 1881 (Katalog)
- Châsse de Saint Maur, de Florennes; in: Société de l'art ancien en Belgique 1882 - Orfèvrerie, Dinanderie etc.
- Croix-reliquaire de l'Eglise de Walcourt; in: Société de l'art ancien en Belgique 1882 - Orfèvrerie, Dinanderie etc.
- Elements d'archéologie chretienne, 2^e éd. I, II Louvain 1885
- Reusens, Edmond Analectes pour servir à l'histoire ecclesiastique de la Belgique X, 1873
- Ritz, Gisind Eucharistia-Ausstellung. Deutsche eucharistische Kunst, München 1960, in: Das Münster 13, 1960
- Rolland, Paul Une penetration de l'art mosan dans l'art scalien: l'orfèvrerie. Les châsses de Tournai; in: Federation archéologique et historique de Belgique 1932
- Rops, Paul Une oeuvre inédite de frère Hugo; in: Annales de la Société archéologique de Namur XXIV, 1904
- A treasury at the Cloisters; in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin VI, 1948
- Rosenberg, Marc Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage, Niello, Frankfurt/M. 1910-1922
- Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage, Zellschmelz III, Die Frühdenkmäler, Frankfurt 1922
- Ein wiedergefundener Kelch; in: Festschrift zum 60.Geburtstag von Paul Clemen, Düsseldorf 1926
- Der Goldschmiede Merkzeichen IV, Berlin 1928
- Ross, Marvin Chauncey The reliquary of Saint Amandus; in: Art Bulletin 1936
- Sauerländer, Willibald Beiträge zur Geschichte der "frühgotischen" Skulptur; in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 19, 1956
- Die Marienkrönungsportale von Senlis und Mantes; in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XX, 1958

- Sauerländer, Willibald Die Skulptur des Mittelalters; in: Illustrierte Weltkunstgeschichte in fünf Bänden; hsg. von Eugen Th.Rimli/Karl Fischer, Zürich 1959
- Schlumberger, G. L'Epopée byzantine à la fin du X^e siècle, Paris 1896-1905
- Schmidt, Doris Portalstudien zur Reimser Kathedrale. Eine Fixierung der Anfänge. Diss. Heidelberg 1958
- Schnitzler, Hermann Die Goldschmiedeplastik der Aachener Schreinswerkstatt. Beiträge zur Entwicklung der Goldschmiedekunst des Rhein-Maasgebietes in der romanischen Zeit, Diss. Bonn 1934
- Die spätromanische Goldschmiedebildnerei der Aachener Schreine; in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 9, 1936
- Rheinische Schatzkammer. Die Romanik, Düsseldorf 1959
- Schnütgen, Alexander Graviertes Medaillon des Salvator, Ende 12.Jh.; in: Zeitschrift für christliche Kunst 1, 1888
- Schürer, G. Artikel "Lateinisches Kaisertum" in: Lexikon für Theologie und Kirche, 2.Aufl. Bd.6 Freiburg/Br. 1934
- Sommer, Johannes Der Niellokelch von Iber. Ein unbekanntes Meisterwerk der Hildesheimer Goldschmiedekunst des späten 12. Jahrhunderts; in: Zeitschrift für Kunstgeschichte XI, 1957
- Steingraber, Erich Ein Reliquienkreuz im Domschatz von Savona; in: Pantheon 18, 1960
- Swarzenski, Georg Aus dem Kunstkreis Heinrichs des Löwen; in: Städeljahrbuch VII-VIII, 1932
- Swarzenski, Hanna Die deutsche Buchmalerei des 13. Jahrhunderts, Berlin 1936
- Book and periodical reviews. Ivories, bronzes and enamels of the twelfth and thirteenth centuries in Limoges, Venice, Lorraine, Cologne, Lower Saxony, Poland, Scandinavia and Ireland; in: The Art Bulletin 24, 1942
- Monuments of romanesque Art, Chicago 1953
- Tarbé, Prosper Trésor des Eglises de Reims, Reims 1843
- Texier Dictionnaire d'orfèvrerie, Paris 1857
- Thieme - Becker Künstlerlexikon, Bd.18, Leipzig 1925
- Toussaint, Histoire du monastère d'Oignies, Namur 1880
- Usener, Karl Hermann Reiner von Huy und seine künstlerische Nachfolge; in: Marburger Jahrbuch 1933
- Ein Mainzer Reliquiar im Bayrischen Nationalmuseum; in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3.Folge 8, 1957

- Uttenweiler, J. Artikel "Frater" in Lexikon für Theologie und Kirche, 2.Aufl. Bd.4 Freiburg 1932
- Artikel "Laienbruder" in: Lexikon für Theologie und Kirche, 2.Aufl., Bd.6, Freiburg/Br. 1934
- Viollet le Duc Dictionnaire raisonné du mobilier français I, 1858
- Vitzthum, Graf Fragmente eines Missale von Noyon mit Miniaturen von Villard de Honnecourt; in: Beiträge zur Forschung; Studien und Mitteilungen aus dem Antiquariat Jacques Rosenthal, München, 1.Folge, 1915
- Vöge, Wilhelm Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200; in: Bildhauer des Mittelalters. Gesammelte Studien von Wilhelm Vöge, Berlin 1958
- Warichez, Joseph La Cathedrale à Tournai I, Bruxelles 1934/35
- Weale, James W.H. Catalogue des objets d'art religieux du Moyen Age, de la Renaissance et des Temps modernes exposées à l'hôtel Liederkerke à Malines, Septembre 1864
- Le trésor du prieuré de St.-Nicolas d'Oignies, Evangélaire; in: Revue de l'Art chrétien, 1908
- Wentzel, Hans Meisterwerke der Glasmalerei, Berlin 1951
- Wirth, Karl-August Die Entstehung des Drei-Nagel-Crucifixus, Diss. Frankfurt/M. 1953
- Witte, Fritz Die Schatzkammer des Domes zu Köln. Ein Führer auf wissenschaftlicher Grundlage, Augsburg 1927
- Tausend Jahre deutscher Kunst am Rhein, Berlin 1932

Nachwort

Die Anregung zu der vorliegenden Arbeit erwuchs aus einem Besuch des Klosters der Coeurs de Notre-Dame in Namur auf einer Exkursion des Kunstgeschichtlichen Instituts der Universität Freiburg, die im August 1957 im Anschluß an eine Übung von Herrn Prof.Dr.Kurt Bauch über Nikolaus von Verdun unter seiner Leitung unternommen wurde. Vielfach habe ich Dank zu sagen für Hinweise, Auskünfte und Unterstützungen, die zu dem Zustandekommen dieser Arbeit beigetragen haben.

Herrn Prof.Dr.Erich Meyer - Hamburg und Herrn Prof. Dr.Hermann Schnitzler - Köln danke ich für ihre freundlichen Hinweise und Auskünfte. Monsieur Ferdinand Courtoy - Namur habe ich vor allem für die Überlassung von sonst nicht erreichbaren Abbildungen zu danken. Besonders zu Dank verpflichtet fühle ich mich gegenüber Herrn Dr. Willibald Sauerländer - Freiburg nicht allein für die verschiedenen Hinweise, die ich von ihm erhalten habe. Wiederholte Gespräche mit Herrn Dr.Sauerländer haben dazu beigetragen, meine eigene Auffassung zu festigen. Herrn Prof.Dr.Johannes Kollwitz - Freiburg danke ich nicht nur für seine Hilfe, ebenso für die Erlaubnis zur Benutzung der Bibliothek des Instituts für Christliche Archäologie der Universität, die mir in großzügigster Weise zuteil wurde. Der belgischen Regierung habe ich ein achtmonatiges Stipendium zu danken, das mir ermöglichte, die Originale zu studieren und die umfangreiche, in Deutschland nicht erreichbare Spezialliteratur aufzuarbeiten.

Vor allem bin ich aber meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof.Dr.Kurt Bauch dankbar für das immer lebhafteste Interesse und die vielfache Hilfe, die den Fortgang dieser Arbeit begleitet haben, besonders aber auch für das Viele, das die Grundlagen und Voraussetzungen für ihr Zustandekommen geschaffen hat. Darüber hinaus muß ich Herrn Prof. Bauch danken für die Unterstützung, die mir durch die Übertragung einer Stelle als wissenschaftliche Hilfskraft am Kunstgeschichtlichen Institut durch mehrere Jahre zuteil geworden ist.

Lebenslauf

Ich, Eva Maria Link, wurde am 20. März 1931 als erstes Kind des Emil Link und seiner Ehefrau Erna geb. Hantl in Iglau in Iglau in der Tschechoslowakei geboren. Von 1932 bis 1938 lebte ich in Prag und besuchte dort die 1. Klasse einer deutschen Volksschule. Nach einer Übersiedlung nach Lobositz an der Elbe, wo ich die restlichen drei Klassen der Volksschule absolvierte, trat ich 1941 in die Oberschule für Mädchen in Leitmeritz an der Elbe ein. Nach der Ausweisung aus der Tschechoslowakei im Juni 1945 lebte ich mit meiner Familie in Wittstock an der Dosse (Mark Brandenburg) und besuchte die am Ort befindliche Oberschule. Das letzte Schuljahr absolvierte ich an der Paulsen-Oberschule in Berlin-Steglitz, wo ich im Juni 1950 die Reifeprüfung ablegte. 1952 mußte ich die Sowjetzone verlassen und kam in die Bundesrepublik. Im Sommer-Semester 1953 begann ich dann an der Universität Freiburg i.Br. mit dem Studium der Kunstgeschichte. Als Nebenfächer hatte ich klassische Archäologie und neuere deutsche Literaturgeschichte belegt. Im Sommer-Semester 1957 studierte ich an der Universität in Wien und hörte dort die Herren Professoren und Dozenten Swoboda, Demus, Nowotny und Frau Dr. Wagner-Rieger. Im Studienjahr 1958/59 befand ich mich mit einem Stipendium der belgischen Regierung zwecks Forschungsarbeiten zu meiner Dissertation in Brüssel. Die übrige Zeit studierte ich an der Universität Freiburg, wo ich im Laufe der Jahre an Vorlesungen und Übungen der Herren Professoren und Dozenten Bauch, Überwasser, Noack, Oertel und Sauerländer teilgenommen habe, in Archäologie bei den Herren Professoren und Dozenten Schuchhardt und Eckstein und in Literaturgeschichte bei den Herren Professoren Rehm und Ruprecht.

